STEFAN GEORGE

INAUGURALDISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT FREIBURG i. B.

EINGEREICHT ZWECKS

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VON

CONRAD WANDREY

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

STEFAN GEORGE

INAUGURALDISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN FAKULTÄT

DER

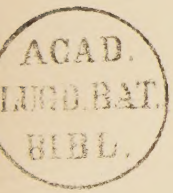
UNIVERSITÄT FREIBURG i. B.

EINGEREICHT ZWECKS

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VON

CONRAD WANDREY



STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

HANS von BENDA

IN HERZLICHER FREUNDSCHAFT

ZUGEEIGNET

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545315_0087

STEFAN GEORGES Name hat in der deutschen Dichtung unserer Tage nicht mehr den programmatischen Klang, der ihm noch um die Jahrhundertwende eigen war.

Allenthalben ist zu Durchbruch und Wirkung gelangt, was als Widerspruch gegen die Verstofflichung des Naturalismus einsetzte, oder lediglich als solcher empfunden wurde. Der dauernde Sieg einer reichen und reifen Verskunst ist heraufgeführt. Aber wie diese sich durchsetzte, wie man George als Anfangs- und Mittelpunkt einer dichterischen Bewegung, als ihren ersten und eigensten Sprecher zu sehen sich gewöhnte, wurde auch Bild und Wertung seines dichterischen Schaffens einseitig und unzureichend. Hatten in Georges Anfängen die von ihm begründeten «Blätter für die Kunst» die neuen Bestrebungen nachdrücklich und zeitlich notwendig in schärfsten Gegensatz zum Naturalismus gestellt, so glaubte man nun von diesen Formulierungen aus an die

Betrachtung der Georgeschen Dichtung herantreten zu können, seine Werke in ihrem Lichte sehen zu müssen.

Aber Wille und Werk pflegt selten zusammenzugehn, und nur dies letztere ist entscheidend. Als die neue Bewegung durchgesetzt war, stellten auch die Blätter für die Kunst ihr regelmäßiges Erscheinen ein. Sie sind für die Kenntnis Georges nur von sekundärer Bedeutung, ja darüber hinaus verhängnisvoll geworden. Die Identifizierung Georges mit manchem seiner Anhänger oder wer sich dafür ausgab hat einem menschlichen und künstlerischen Mißverständnis Vorschub geleistet. Dagegen hat sein Werk sich inzwischen zur Vollendung gerundet, und Ausgangs- und Zielpunkt stehen in scharfem Gegensatz: Georges Kunst begann mit einer Revolution der Form und führte zu einem Sieg des Gehaltes. Diese Wandlung ist durch die Entwicklung der Persönlichkeit bedingt, wie sie in der Reihenfolge der Georgeschen Werke beschlossen liegt. Nur eine oberflächliche oder ästhetisierende Betrachtung konnte den inneren Gehalt übersehen, diese Werke für formalistisch nehmen.

Freilich tritt was später klar zutage liegt in den frühen Büchern hinter dem starken Vorwalten sprachlicher Neuerung und Bemühung zurück. Wie bezeichnend, daß in den Blättern für die Kunst viel öfter von der Kunst als von der

Dichtung die Rede ist, daß hier George nicht eigentlich als Dichter spricht, sondern den feineren Ehrgeiz hat Künstler zu sein. (Unser Sprachgefühl legt bei diesem Begriff einen ungleich stärkeren Akzent auf das Moment des «Formens»). Und ausdrücklich ward in den ersten einleitenden Bemerkungen der Blätter darauf hingewiesen, es sei Zweck dieser Veröffentlichung der Dichtung und dem Schrifttum zu dienen. Der äußeren sprachlichen Form wurde noch neben ihrer Funktion Inhalte zu vermitteln eine selbständige Bedeutung zuerkannt.

Von diesem Prinzip zeigt sich die dreibändige Auswahl «Deutsche Dichtung» (I. Bd. Gœthe, II. Bd. Jean Paul, III. Bd. Das Jahrhundert Gœthes) bestimmt, sie rückt das Sprachliche in den Vordergrund und gelangt so zu der anfangs befremdenden Gegenüberstellung von Gœthe und Jean Paul: Gœthe, der ein ganzes dichterisches Jahrhundert beherrsche, und als Gegensatz allein Jean Paul vertrage. «Eine Kunst frei von jedem Dienst, eine Kunst aus der Anschauungsfreude, aus Rausch und Klang und Sonne», so scharf stellten die Blätter für die Kunst in Georges Anfängen ihren Gegensatz zum Naturalismus heraus. Die sinnlichen Daten der Form, Rhythmus und Klang, wurden zum einzigen Maßstabe der ästhetischen Wertung.

Die Gœtheauswahl zeigt dies strenge Prinzip

durchgeführt. Unter den zahllosen Ausgaben Gœthescher Gedichte ist wohl keine, die das Moment der historischen, nationalen und weltanschaulichen Bedeutung Gœthes so ganz in den Hintergrund treten läßt. Aehnlich Novalis, dem der Dichter schlechthin der «Sprachbegeisterte» ist, ähnlich Nietzsche, der Gœthe einmal den «einzigen deutschen Künstler der Schrift» nennt, sieht George an Gœthe nur oder will zum mindesten an ihm nur zeigen, daß er Gipfel und Erfüllung einer der beiden Grundströmungen alles Schrift- und Sprachtums ist. Von hier aus verliert die Gegenüberstellung Gœthe-Jean Paul ihr Befremdendes. Denn auch von Jean Paul gewinnt für George nur eine Seite seines Wesens Bedeutung. Die in einem der ersten Hefte der Blätter für die Kunst veröffentlichte «Lobrede auf Jean Paul» schließt mit den Worten: «Wenn du, höchster Gœthe, mit deiner marmornen Hand und deinem sicheren Schritt unserer Sprache die edelste Bauart hinterlassen hast, so hat Jean Paul, der Suchende und Sehnende, ihr gewiß die glühendsten Farben gegeben und die tiefsten Klänge.» Ist Gœthe ihm der «größte Dichter», so wird Jean Paul George zur «größten dichterischen Kraft der Deutschen». — So muß denn auch im «Jahrhundert Gœthes» Schiller, der uns nur noch vom persönlichen Gehalt her zu fassen ist, eher zum kleinsten als zum größten der

zwölf aufgeführten Dichter werden, Klopstock und Platen im starken Vorwalten von Rhythmus und Gebärde zu höherer Bedeutsamkeit, Hölderlin zum König des Zwölfgestirnes aufrücken: finden doch nirgends rhythmische Gewalt und tragisches Pathos, die eindeutige Klarheit Gœthes mit der leuchtenden Tonfülle Jean Pauls sich ähnlich in einer höheren Einheit zusammen.

In drei schmalen Bänden ist so der sprachliche Machtbereich deutscher Dichtung herausgestellt, jene wählerische Grausamkeit geübt, die, wie es die Vorrede ausdrückt, «ohne Bedenken frühere Säulen zerreibt, um Mörtel zu gewinnen fürs neue Bauwerk». Nun nähert George sich der eigenen Zeit und führt durch Uebersetzung ein, was bei den außerdeutschen Nationen auf jene Bewegung deutete, der er im eignen Land zum Leben helfen wollte. Und da es sich hier nicht um ein bloßes Auswählen, wie bei der «Deutschen Dichtung», sondern um ein selbständiges Schaffen, das Eindeutschen, handelt, wird dabei über das bloße Wollen hinaus am Werk Charakteristisches für Georges Natur sichtbar werden müssen.

Man hat aus der Einführung der englischen Praeraffaeliten (Rosetti, Swinburne) und der neufranzösischen Verskunst (Verlaine, Baudelaire, Mallarmé) die ganze, fälschlich mit «neuromantisch» bezeichnete deutsche Bewegung Georges ableiten wollen. Ueber die Selbstverständlichkeit

hinaus, daß die führenden Nationen Europas von gleichen psychischen Unterströmungen erfaßt werden und diesen einen nur durch den nationalen Sondercharakter verschiedenen dichterischen Ausdruck verleihen, ist es billig, George als undeutsch und ausländisch abtun zu wollen. Die beiden Bände «Zeitgenössische Dichter» wie die Beaudelaireübertragung bestätigen die Worte der Blätter für die Kunst: «Mit großer Vorsicht haben wir die ausländischen, hervorragenden Meister eingeführt. Vor nichts hüteten wir uns mehr als vor einem sinnlosen, bloßen Herübernehmen und brachten nur das, was durch die Art der Uebertragung eigenster Besitz geworden, für unsere Sprache, unser Schrifttum und unser Werk im einzelnen natürlich und zuträglich war.»

George sucht hier, wie in der Dichtung des eigenen Landes, nur nach dem Wesensverwandten. Was sich ihm darbot war neben dem Streben zu einer klaren Anschauung des ganzen Machtbereiches sprachlicher Ausdrucksmittel zu gelangen, das auch George bei seiner Auswahl «Deutsche Dichtung» geleitet hatte, das Ringen um die neue Form, um eine Erweiterung der Sprachgrenze. Man stand auch hier vor der Notwendigkeit, aus den abgegriffenen und welken Sprachmassen neue Reize und Möglichkeiten und damit erst die unentbehrliche Voraussetzung zur Darstellung des neuen Lebensrhythmus zu gewinnen, dem neuen

Lebensgefühl die adäquate sprachliche Ausformung zu ermöglichen. Diese Bestrebungen sind es, denen George sich verbunden fühlt, sie stellen Beziehungen her, ohne sein Wesen irgend zu verwandeln oder umzuformen. Wer Eigenes zu sagen hat, wird im Fremden wohl das Wesensverwandte ergreifen, aber in ihm nur die Bestätigung eigenen Wollens suchen, sich an ihm nur zur Klarheit des eigenen, vielleicht noch dunklen Drängens heraufarbeiten.

Georges Uebersetzungen zeigen stets das Herbe und Eckige der gewandten Glätte vorgezogen. Immer ein ängstliches Meiden der alten breiten Ausdrucksformen, an deren Stelle eine straffe Kürze die neue innere Spannung versinnlicht. Oft wird die Grenze des Sprachlich-Möglichen nur überschritten aus Furcht, in die gewohnte Alltäglichkeit des Alten zurückzufallen. Man will eher noch der Wunderlichkeit und Manieriertheit als der gewohnten Billigkeit des Ausdrucks sich zeihen lassen. So bleibt die Treue gegen das Original nur in bedingtem Sinn gewahrt, oft wird es zum Material, in das der neue Sprachbildner selbstschöpferisch eingreift, wird durch die «Art der Uebertragung eigenster Besitz». Hinter diesem rein künstlerisch-formalen tritt das stoffliche Interesse an den Vorbildern zurück. George eignet sich von der Kunst des Auslandes nur an, was über die nationale Sonderung hinaus-

weist. Sein Aneignungstrieb macht dort Halt, wo das Typisch-Englische, das Typisch-Französische sich als gegensätzlich und unvereinbar mit seiner deutschen Eigenart erweist, ja er trägt diese in die fremde Kunst hinein, gestaltet sie von innen heraus um.

Es ist einer der Hauptreize der neufranzösischen Verskunst, wie hier auch scheinbar unzugängliche Stoffe durch virtuos-sprachliche Gewalt und die reinigende Glut der Vergeistigung ins Reich der Kunst gehoben werden. Wie stark auch immer aus solchen Gedichten das Mitschwingen und Mitleiden der Seele ¡heraustönt, stets liegt über dem Ganzen ein Hauch kühler Ruhe gebreitet, der — gründend im Rationalen des französischen Temperaments — die absolute Souveränität des Künstlers über den Stoff erweist, den restlosen Sieg der Form über das zu Formende. Georges Uebersetzungen hingegen sind unwillentlich und unter dem Zwang seiner Artung wirklich «eigenster Besitz» eines deutschen Künstlers geworden: das innere Gewichtsverhältnis von Form und Gehalt der Originale ist im Sinn deutscher, alogischer Wesenheit umgekehrt, der Gehalt hat über die Form gesiegt. Hier ist nichts mehr von jener spezifischen Leichtigkeit und artistischen Souveränität, die den Originalen ihren eigenen Reiz verleiht. Jene spröde Eckigkeit und Herbheit der Georgeschen Sprache bringt die see-

lischen Inhalte zu unvergleichlich stärkerem Schwingen. Was George von den älteren ausländischen Vorbildern scheidet ist dies: ihrer angeborenen Begabung für Formenreinheit und -leichtigkeit steht sein oft noch vergebliches Ringen mit dem sprachlichen Ausdruck entgegen. Der Tiefe und Schwere seines inneren Erlebens ist von Natur die Herabsetzung des Gehaltes zum bloßen Material versagt. — So liegt schon in diesem Nachschaffen fremder Vorbilder, das eine deutschtümelnde Literaturbetrachtung als Mißachtung des Nationalen auslegte, keimartig beschlossen, was Borchard später betont hat, daß George trotz der «äußersten Kampfstellung gegen das meiste gegenwärtig Deutsche das Schicksal deutsch zu sein, stets als Pflicht deutsch zu werden» empfunden habe.

Schon in der Frühzeit dieser Uebersetzungen wandelt sich so George fremde Kunst, sobald er sie in den eigenen Bannkreis zieht, im Sinne deutscher Wesenheit um. Die «Dantestellen» gehören, wobei die äußere Chronologie nichts zur Sache tut, einer späteren Stufe Georgescher Kunst an. Sie gehen innerlich mit dem «Teppichvorspiel» zusammen und zeigen, wie dieses die dichterische, die Uebersetzertätigkeit Georges auf ihrem sprachlichen Gipfelpunkt. Im Lied des Heiligen Bernhard ersteht durch eine restlose Kongruenz der geistig-künstlerischen Disposition von Schöpfer und Nachschaffendem eine der vollkommensten

Uebertragungen, die unsere Sprache besitzt. Der Sprachstufe des Siebenten Ringes wäre dann die aus gleichen Gründen gleich vollkommene Eindeutschung der Shakespeare-Sonnette anzuschließen. Und wie die «Deutsche Dichtung» nur sein eigenes Wollen erhellt, wie in die tätige Eindeutschung der «Zeitgenössischen Dichter» seine deutsche Art einging, so muß nun sein eigenes Werk die Besonderheit derselben erweisen, die Folge der Werke wird mit der Entwicklung der Georgeschen Persönlichkeit zugleich die Wandlung seiner Dichtung sichtbar werden lassen: den fortschreitenden Sieg des Gehaltes über die Form. George hat diese Wandlung im ersten Gedicht des «Siebenten Ringes» selbst dargestellt, wie es denn von je die Eigenheit seines Schaffens war, sich selbst ins Reich der Bewußtheit zu erheben. Nicht aus dem Grund elementaren Fühlens schließen hier lyrische Kristalle unmittelbar zusammen, sondern sein Streben über die Einzelheit des lyrischen Gedichtes hinaus zur größeren Komposition läßt ihn die Basis des Einzelgefühls verlassen, es objektiver erleben. Alles Einzelne, mag es noch so wahr im Augenblick gründen, bleibt zurück.

Diese Eigenheit der Georgeschen Konzeption wurde schon früh erkannt. Simmel sagt darüber in einer kunstphilosophischen Betrachtung: «Für die populäre Vorstellung ist die Lyrik noch ganz

der Ausdruck des elementaren Fühlens. Je ungebrochener und radikaler dies im lyrischen Gedicht lebt und im Hörer mitschwingt, desto vollkommener scheint ihr Problem gelöst . . . Seit dem späteren Gœthe scheint mir erst in der Lyrik Stefan Georges die Fundamentierung auf das Uebersubjektive des Gefühls, dieses Sichzurückhalten von seinem unmittelbaren Anstürmen, zum unzweideutigen Prinzip der Kunst geworden. Keine Spur dabei jener Formalistik, die sich überhaupt auf kein Gefühl mehr bezieht, sondern von der Vollendung der nur äußerlichen Gestalt von Reim und Rhythmus leben will; vielmehr darum handelt es sich: fühlend über dem Gefühl zu stehen.»

Diese Ausführung stellt klar heraus, was Georges Kunst ihren Sondercharakter verleiht. Nie handelt es sich um ein Gestalten lyrischer Einzelerlebnisse. Darum stehen seine Gedichte auch nicht einzeln und unvermittelt nebeneinander, sie schließen sich zu lyrischen Zyklen, zu künstlerisch geformten, organischen Einheiten zusammen, in denen weite Entwicklungsabschnitte, typische Lebensstufen Gestaltung gewinnen. Freilich war damit die Lyrik ihres eigentlichen Gepräges als subjektivste Dichtgattung beraubt und dadurch, daß der Dichter sich seinen eigenen Gefühlen und Stimmungen objektiv gegenüberstellte, zu einer Art neuen Epik geworden. Was

George in der Geschichte unserer Dichtung seine eigenartige Stellung gibt, ist dies neuartige Phänomen einer lyrisch-epischen Mischgattung. Grenzen und Bedeutung desselben kann nur die Betrachtung der Werke erweisen.

SCHON die «Hymnen» offenbaren in ersten Ansätzen drei charakteristische Eigentümlichkeiten Georgescher Dichtung: noch unvollkommen wird der Versuch des zyklischen Zusammenschlusses der einzelnen Gedichte bemerkbar, aber stark offenbart sich schon hier ein Drängen in die Entrücktheit alltagsferner Stimmungen und Oertlichkeiten, stark lebt in diesen Versen schon Bewußtsein und Glaube einer besonderen höheren Aufgabe und Sendung.

Zugleich macht sich ein seltsamer Kontrast zwischen Gehalt und sprachlicher Ausformung bemerkbar. George gestaltet jenen Lebensabschnitt, da die Seele aus der Unberührtheit des Kindheitsalters eben heraustretend, sich dem verlockenden Zug der Dinge selbstselig anreiht, ohne noch wirklich an ihnen teil zu haben. Leichtigkeit und Unbesorgtheit sollte aus diesen Versen atmen. Doch das Wissen um die Flüchtigkeit dieser glücklichsten Lebensstufe läßt solche Stim-

mungen nicht aufkommen: sie wurden ins Reich des Bewußten gerückt und verlieren damit ihren zarten Schmelz. Es lebt auf dem Grunde von Georges Wesen eine Schamhaftigkeit, die ihm nie erlaubt sich ganz hinzugeben. Die Form wird ihm zur Waffe, mit der er allzustarken Anstürmen wehrt.

Diesen Drang zum Abrücken, zur Distance offenbaren schon sprachliche Eigentümlichkeiten. George bedient sich in seinen Gedichten am seltensten der ersten Person, die der lyrisch-unmittelbaren Aeußerung am eigensten und gemäßesten ist. Gewohnt sich dem eigenen Ich und seinen Stimmungen betrachtend gegenüberzustellen, greift George zum objektiven «Du» und «Er», wo anderer Dichter subjektives «Ich» redet. Und je stärker nun die Intensität des Erlebens ist, mit desto stärkerem Willen zu sprachlicher Aufstilisierung tritt der Dichter dem Erlebnis gegenüber. So ist in den «Hymnen» der Augenblick, wo die unbewußte Einheit der Kindheit durch den ersten Zusammenstoß mit der Realität gebrochen wird, am Erlebnisse des ersten Liebesleides gestaltet. («Von einer Begegnung.») Und George löst hier die inneren Hochspannungen, indem er sich nicht genug tun kann, sie bis zum äußersten Schwingungsmaß zu steigern, was zur Grenze des Aesthetisch-Möglichen in Sprache und Anschauung führt. Umsomehr, da der Dichter noch nicht im

Vollbesitz der neuen Sprachmittel sich befindet. Oft ist hier Gewaltsamkeit, was in späteren Werken den Stempel der Notwendigkeit trägt. Ein Drängen zu «rein ellenmäßiger Kürze» tut sich kund in dem Verzicht auf alle irgend entbehrlichen Füll- und Beiwörter: Composita werden auf Simplicia reduziert, straffe genetivische Beifügungen treten an Stelle der wortreicheren Wendungen.

Führt so in einzelnen Fällen die gewaltsame Uebersteigerung noch nicht erstarkter Kräfte zu Unmöglichkeit und Unnatur, so werden in andern doch schon glückliche Ausprägungen des neuen Formenwillens sichtbar. Wie geht in dem Gedicht «Nachmittag» die lastende Stille des glühenden Sommernachmittags zusammen mit dem schweren Rhythmus der ersten Verse, deren Wirkung bei der Wiederaufnahme sich noch verstärkt, weil man sie als den verdichteten Gehalt der dazwischenliegenden, schildernden Versreihen mit leichterem Rhythmus empfindet. Selten auch hat ein künstlerisches Lebenswerk mit leuchtenderer und volltönenderer Klangpracht eingesetzt als die Verse der «Weihe»:

Hinaus zum Strom! wo stolz die hohen Rohre
Im linden Winde ihre Fahnen schwingen
Und wehren jungen Wellen Schmeichelchore
Zum Ufermoose kosend vorzudringen.

Am Anfang der Hymnen schlägt dieses Gedicht den Grundakkord von Georges Schaffen an, über

dem stets ein Hauch priesterlicher Weihe gebreitet liegt, die nur selten zu direkter Mitteilung sich herabläßt. Im «Park», lauscht der Dichter nach der Berufung durch die «Herrin» menschlichem Treiben entrückt kaum noch den Stimmen der Natur. Denn

> . . . heut darf ihre Weise nicht ihn rühren
> Weil er mit seinen Geistern Rede tauscht:
> Er hat den Griffel, der sich sträubt, zu führen.

Was diesen sorgfältig gehüteten Abstand schafft, ist das stetig lebendige Bewußtsein der «Aufgabe», der «Sendung», die zu erfüllen ist. Das Schlußgedicht der Hymnen greift direkt auf die «Weihe» zurück und zieht die Summe der gestalteten Entwicklungstufe:

> Baust du immer noch auf ‚ihre' Worte,
> Pilger, mit der Hand am Stabe?

Der erste Zweifel an den Worten der Herrin, die niedergeschwebt war «die Segnung zu vollbringen», gibt sich hier kund. – Flüchtigem Blick mag die Anordnung der Hymnen willkürlich und regellos scheinen, näherem Zusehen ergibt sich, wenn auch keine organische Einheit wie bei späteren Werken Georges, doch eine äußere Ordnung, die jedem Gedicht seinen bestimmten Platz als Glied einer Kette anweist. Die Hymnen schließen, als Einheit genommen, schon mit dem Gedicht «Gespräch». Denn die beiden folgenden «Bilder» sind Beifügungen, in Stoff und Gehalt

den Hymnen fremd, und das Endgedicht «Die Gärten schließen», auf dessen innere Beziehung zur «Weihe» eben hingewiesen wurde, leitet schon zu dem folgenden Zyklus «Pilgerfahrten» über, stellt die innere Verbindung mit diesen her. So bleibt die von «Weihe» und «Gespräch» eingeschlossene Gedichtreihe als Einheit, und aus ihr hebt sich das Gedicht «Verwandlungen» als mit ihnen gleicher Art heraus, so daß diese drei je sechs andere als Rahmengedichte umschließen.

Es ist George eigen, daß er immer wieder über die gegebene Wirklichkeit hinaus zu freigeschaffenen Symbolen greift, an denen er sein menschliches Wandeln und dichterisches Tun mißt und wertet. Immer wieder stellt er sich nach höheren Zielen ein, hat er den Blick auf die Kräfte gerichtet, die in seinem Inneren am Werk sind, seine künstlerischen Einzelschöpfungen bestimmend und durchleuchtend. Solche Ziele und Kräfte ragen zu anschaulichen Symbolen verdichtet in seine Gedichtzyklen hinein. Und es ist, als ob wir uns plötzlich in einer fremden Welt befänden, der Ring des Gewohnten seltsam durchbrochen würde.

Die Gedichte «Weihe», «Verwandlungen», «Gespräch» knüpfen mit rein phantasiemäßigen Gebilden an jene höhere Wirklichkeit an, die nur vom Einzelnen erfahren wird und darum auch nur für ihn Wirklichkeitswert besitzt und ver-

pflichtend ist. Wohl gestaltet George fast stets nur seine eigene Psyche und ihre von ihr und der Umwelt abhängigen Erlebnisse. Bleibt er aber damit noch im Kreis des Allgemein-Zugänglichen und -Nachfühlbaren, so drängt seine Art «fühlend über dem Gefühl zu stehen», dem eigenen Ich als ein Betrachtender und Wertender sich gegenüberzustellen, aus dem weiteren Umkreise seines Seelenlebens nach jenem Zentrum vor, in dem er die Triebkräfte am Werk fühlt, die sein eigenstes unwandelbares Ich ausmachen, das durch alle Veränderungen und Schwankungen seelischen Lebens, durch alle Mannigfaltigkeit äußerer Einflüsse unberührt, diese vielmehr erst zu persönlicher Einheit ausformt. Da aber dieses innerste Ich niemals erschaut, sondern nur in seinem triebhaften Streben zu einem unbestimmten Ziele erfahren werden kann, so läßt sich davon, wie fühlbar und gegenwärtig es immer sein mag, nur im Bild und Gleichnis reden.

Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, von metaphysischem Ich und dem weiteren Bereich psychischer und äußerer Erlebnisse wird bei George so stark ins Reich des Bewußtseins gehoben, daß er in seinen Dichtungen immer wieder vor dem Forum des eigenen Inneren verhandelt wird. Was im «Jahr der Seele», im «Teppich-Vorspiel», im Mittelstück des «Siebenten Ringes» wieder begegnen wird, findet sich in den Hymnen zum

erstenmal in der Gegenüberstellung des Dichters und der «Herrin», die die hurtige Plattheit der Ausleger wohl gar zur Göttin der Dichtkunst gemacht hat. — Und nachdem die erste der sechsgliedrigen Ketten, in der die einzelnen Gedichte zu nur durch die Druckanordnung bemerkbar gemachten Untereinheiten zusammengehn, ihre Stoffe dem weiteren Bereich des persönlichen Lebens entnommen und das erste Liebeserlebnis heraufgeführt hat, dessen Bedeutung für die in den Hymnen gestaltete Epoche angemerkt wurde, steht der Dichter in den «Verwandlungen» zum zweitenmal der Herrin gegenüber: ihre Allgegenwart und Unveränderlichkeit in allen äußeren Wandlungen, die er sich nahen fühlt, in direkter Ansprache bekennend.

Es folgt die zweite Reihe: was mit Frühling und Sommer in sanft geschwungener Fluß- und Hügellandschaft begann, in nördlicher Meeresgegend zu herbstlicher Zeit endend. Immer stärkere Unruhe und lastendere Beklommenheit. Dem schmerzlichen Verlust unwiederbringlicher Einheit tritt die Notwendigkeit gegenüber, eine neue Einheit zu erobern. Der vorher sich mit den Dingen eins fühlte und doch nur neben ihnen weilte, spürt jetzt in allem allein noch feindliche Gegensätzlichkeit. Ein Abgrund bricht auf. Und wieder wird das unbestimmte Drängen zu unbekanntem Ziele ins Reich höherer Betrachtung ge-

rückt: das Gedicht «Gespräch» gestaltet das vergebliche Ringen der Seele, des Ideellen in der gegebenen Welt rein und ganz teilhaftig zu werden. Die «Herrin» spricht:

Vergebens mußt Du ja die Hände ringen
Nach einem Labetrunk aus hoher Sphäre,
O daß um selber ihn herab zu bringen
Daß einer Mutter ich geboren wäre!

Doch die Erkenntnis, daß das Ideelle immer nur in der Verkörperung des Einzelnen und Realen zu ergreifen ist, dem stets die Unvollkommenheit anhaftet, sie kann nicht erlernt, sie muß erlebt werden.

George legt in den «Pilgerfahrten» die erste Station dieses für ihn so langen und leidenvollen Weges zurück.

Baust du immer noch auf ihre Worte,
Pilger, mit der Hand am Stabe?

So schlossen die Hymnen. Und die Aufschrift der «Pilgerfahrten» lautet: «Also brach ich auf — Und ein Fremdling war ich — Und suchte einen — Der mit mir trauerte. — Und keiner war.»

Stärker noch als bei den letzten Hymnen ist in diesem Buch der Ton ruheloser Unrast durchgehalten, die in stetem Herüber- und Hinüberschwanken einen endgültigen Entscheid des inneren Konfliktes hinauszuschieben sucht. Dabei ist die zyklische Anordnung schon strenger und innerlicher durchgeführt, der Ton reflektierender Selbstschau noch vernehmlicher geworden. Auch dieses

Buch beginnt mit dem Frühling, und wir sehen an seinem Anfang die Symbolisierung der beiden Mächte gestellt, die um den Besitz der Seele ringen, deren Kampf den Gegenstand der «Pilgerfahrten» ausmacht: Der Klausner, die Zelle winterlicher Abgeschlossenheit verlassend, sieht im alten Tale den fernen Zug edel-schreitender Gestalten und zugleich auf nahem Hang den lockenden Tanz der mit grellen Purpurschleifen geschmückten Frauen.

Wie wird er heut des Leidens Ort verlassen
Sobald die Aetherblumen sich betauen?
Verschlungen in den Tanz der roten Frauen
Mit Unbedacht in lautem Jubel prassen?

Will er noch einmal, missend ihre Gabe,
Zurück, wovon er sich am Tage trennte:
Ins Leben seiner treuen Pergamente
Bis auf dem stillen Lager Traum ihn labe?

Doch noch scheint es möglich dem Entscheid ausweichen, noch scheint es möglich, sich besitzen zu können, ohne sich vorher hingegeben zu haben. Immer noch hindert die angeborene Schamhaftigkeit den Dichter, in den Strom des Lebens unterzutauchen. Aber die jugendliche Unberührtheit wird mit dem Wissen um sie ein um so wertloseres Gut, je mehr nun das Leben immer stärker lockt und begehrlicher dünkt. In Versen von phantastischer Pracht redet die «Mahnung» wohl von der unvermeidlichen Demütigung aller Hingabe, und noch einmal erschallt das Wort der Herrin:

War so denn wirklich dein erstritten Land?
O überhöre jenen Lockungsschrei
Und sag nicht daß dein Leid dein Führer sei
Und wechsel nicht ein würdiges Gewand.

Aber dann drängt es in unaufhaltsamer Steigerung zum Entscheid. Den reich bewegten Rhythmen des Gedichtes «Die Märkte sind öde», das die symbolische Gestalt des Pilgers, seine ruhelose Wanderung nach unbestimmtem Ziel, seine immer neue und stets getäuschte Hoffnung zeigt, folgt nach einer nochmaligen scharfen Gegenüberstellung der ringenden Gewalten die ungeduldige Absage des Aufgeriebenen:

‚Suche und trage,
Und über das Leid
Siege das Lied!'
So will es die Lehre.
Er tat es in Ehre
Schon wieder ein Jahr.
Der Ost und der Süd
Ein Täuscher ihm war,
Und nun ist er müd

Der Kampf ist entschieden:

Ihr alten Bilder schlummert bei den Toten,
Euch zu erwecken mangelt mir die Macht,
Die wahren Auen wurden mir verboten,
Nun kost ich an verderbnisvoller Pracht.

In klarer Bewußtheit hält George am Ende der «Pilgerfahrten» Rückschau über die durchlaufene Lebensspanne, fällt er zugleich das Urteil über seine gesamte bisherige Dichtung.

Die Spange.

Ich wollte sie aus kühlem Eisen
Und wie ein glatter fester Streif,
Doch war im Schacht auf allen Gleisen
So kein Metall zum Gusse reif.

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde Dolde
Geformt aus feuerrotem Golde
Und reichem blitzendem Gestein.

Schien es George von Anfang das Höchste, den andringenden Sturm innerer und äußerer Gewalten mit formender Kraft in die beruhigte Sicherheit seiner souveränen Sprachgebilde zu zwingen, so erkannte er jetzt, daß dieses Ziel noch fern sei. «Eine Kunst über dem Leben, nachdem sie das Leben durchdrungen»: dies ward in den «Blättern für die Kunst» zum Gesetz erhoben. Aber George hatte bisher nur das erste im Auge gehabt und das andere außer Acht gelassen. Wohl war in diesen zarten Versen nichts «von der korybantenhaften Hingabe an das Vorderste und Augenblicklichste», die Hofmannstal als ein Hauptmerkmal der schlechten Bücher unserer Zeit bezeichnet. Aber die vornehme, wählerische Zurückhaltung zeugte nicht von einem, der sich schon gefunden hat und nur noch das ihm Gemäße ergreift, es sprach aus ihr vielmehr die ängstliche Scheu dessen, der noch gar nicht gewählt hat, der noch alle Möglichkeiten offen sieht und mit der Unrast ungelebten Lebens über sie hinspielt. So wurde es eine Dichtung am Leben hin, weil sie es noch nicht durchdrang.

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde Dolde
Geformt aus feuerrotem Golde
Und reichem blitzenden Gestein.

Das ist das zügellose Phantasiereich «A l g a b a l s».

Stärker und deutlicher als in den ersten Zyklen offenbart sich hier Georges kompositorische Kraft. «Hymnen» und «Pilgerfahrten» waren nur durch die gleiche innere Grundstimmung zusammengehalten. Hier tritt zu dieser seelischen Einheit noch die sinnfällige eines szenischen Gefüges, dessen Pracht den Gehalt des Werkes dem ersten Blicke birgt.

George nutzt einige Nachrichten über den ausschweifenden und prunkliebenden Kaiser Heliogabal des spätrömischen Reiches. Doch geben sie kaum mehr als eine äußere Anregung. Es mochte dem Dichter willkommen sein, daß der Bau, den seine freischaffende Phantasie mit subjektiver Willkür aufzuführen gedachte, nicht gänzlich eines geschichtlichen und zeitlichen Hintergrundes zu entbehren brauchte. Viel stärker hat Werk und Gestalt Ludwigs II. von Bayern die einzelne Ausführung beeinflußt. Seinem Gedächtnis ist das Werk geweiht.

Der Zyklus beginnt mit einer Reihe von Gedichten, die das unterirdische Grottenreich Algabals abschildern. Eine epische Welt baut sich auf, die ganz um ihrer selbst willen da zu sein

scheint: der «Saal des gelben Gleißes und der Sonne», der «Raum der blassen Helle, der weißes Licht mit weißem Glanz vereint», der künstliche Garten, der nicht Luft noch Wärme bedarf:

> Von Kohle die Stämme, von Kohle die Aeste
> Und düstere Felder am düsteren Rain.
> Der Früchte nimmer gebrochene Läste
> Glänzen wie Lava im Pinien-Hain.

George hat sich hier schwere technische Aufgaben gestellt und sie gelöst. Es galt: mit mühevoller Kleinkunst ein Gedicht anzufertigen, das ganz gelb, ein anderes, in dem alles weiß war. So mußte was an Gegenständlichem Aufnahme fand von seiner eigentlichen Bedeutung, ein Innerliches zu versinnlichen, auf bloße Farben- und Klangwerte reduziert werden. Noch so große Bewunderung dieser Goldschmiedearbeit des Wortes wird doch bei dem handwerklichen Wert solcher Dichtkunst des Dekorativen nicht verweilen dürfen. — Dem «Unterreich» folgen die «Tage». In einer Reihe sprachlich auf das knappste berechneter Stücke wird Algabal in charakteristischen und entscheidenden Situationen vorgeführt. Doch wie verschieden sie auch immer sein mögen, nie gewinnt diese Gestalt, die wie keine zweite einen ganzen Zyklus als Mittelpunkt beherrscht, wirklich lebendige Fülle. Georges Kunst bleibt, wo er Menschen bildet, stets in der zweiten Dimension. Eine Reihe großer, gehaltener, scharf umrissener Gebärden mit einfachem und ein-

drucksvollem Linienspiel, aber nie zu einer plastischen Gestalt gerundet.

Hernieder steig ich eine Marmortreppe.
Ein Leichnam ohne Haupt inmitten ruht,
Dort sickert meines teuern Bruders Blut,
Ich raffe leise nur die Purpurschleppe.

Nach den nur — schildernden Gedichten des Anfangs, nach jenen, die «Tage» des Kaisers vorführten, beginnt die Reihe, in der Algabal sich vor sich selbst ausspricht. Der anscheinend epische Charakter der Dichtung wird im Fortgang lyrisch gelöst. Und in diesen Selbstbekenntnissen Algabals — der George ist — liegt der seelische Kern des Werkes, der das Ganze von innen her durchleuchtet. Was erfahren wir vom Innenleben Algabals?

Große Tage, wo im Geist ich nur der Herr der Welten hieß,
Arger Tag, wo in der Heimat meine Tempel ich verließ!

George hat im Algabal den Zwiespalt gestaltet, der sich in den Hymnen und Pilgerfahrten mit wachsender Schärfe auftat: den Gegensatz von jugendlich geträumtem Ideal und stets ernüchternder und enttäuschender Wirklichkeit. Die ganze Gestalt, ja der ganze Zyklus ist aus diesem Bruch herausgewachsen, der überwunden werden mußte und wie es schien, nicht überwunden werden konnte. Noch will der Dichter von seinen Träumen nicht lassen. Aber da sich ihm ihre Verwirklichung in der gegebenen Welt als unmöglich herausgestellt hatte — vergebens suchte der

«Pilger» sein Ziel — so wird sie nun unwillig bei Seite geschoben und das Phantasiereich Algabals aufgebaut, darin zu wohnen. Die tote Pracht künstlicher Gärten und unterirdischer Grotten nimmt den Lebensmüden auf.

Doch wie es immer hiermit bestellt sein mag, man muß besessen haben um verzichten zu können. Ein Verzicht, der der Flucht gleichkommt, ist Maske und Vorwand. Wir hören Algabals Wort:

> Nicht Ohnmacht rät mir ab von eurem Handeln,
> Ich habe euren Handels Wahn erfaßt.

So mußte sein Vorleben vom tatkräftigen Handeln und rüstigen Eingreifen in die Läufte der Welt bewegt sein: als unentbehrlicher Hintergrund und wirksame Folie für den Algabal, der nun in Einsamkeit und Reinheit fern der Welt und den Menschen seine Tage verbringt. Doch nur eine einzige Stelle, ein kurzer epischer Reflex, berichtet von diesem Vorleben.

> Gedenkt es dir wie viele Speere pfiffen,
> Als ich im Osten um die Krone rang
> Und Lob und Vorwurf dem Verwegenen klang,
> Der damals noch die Erde nicht begriffen?

Diese Kargheit ist kein Zufall. Ein Künstler kann nur gestalten, was er in irgend einer Form in sich trägt, und hier fehlte George der Zugang vom Erlebnis her. Darum konnte er seinen Algabal wohl mit den letzten Mitteln irdischer Macht ausrüsten, über eine Welt verfügen lassen, aber

in welchen Gegensatz mußte der Herrscher selbst zu dieser Welt treten! Ueber allen Brutalitäten und Willkürlichkeiten, die George ihn ausüben läßt, liegt denn auch eine ungesunde Geistigkeit gebreitet. Hochmut und Härte ist hier die äußere Einkleidung innerer Verwundung und Schwäche, die am Traum einer eingebildeten Macht sich gefällt und berauscht. Auch ist Algabal nicht eigentlich Herr seiner Welt; er beherrscht sie und steht doch außerhalb, weil er nur gedankenhaft, nicht in wirklichem Miterleben an ihr Teil hat. Dabei wird dieses Fernstehen, die lediglich B e t r a c h t u n g der Dinge als harte Pflicht empfunden,

> Es ziemt nicht in irdischer Klage zu wanken
> Uns, die das Los für den Purpur gebar,

als Schicksal in keinem Vergleich mit den kleinen Leiden der Menge, deren bloßer Berührung Algabal lieber, das Weltreich aufgebend, entweicht.

Immer blasser und schemenhafter wird gegen das Ende des Werkes die fingierte Welt, immer mehr sinkt Algabal zur bloßen Maske Georges herab, um schließlich ganz zu verschwinden. Dem Andringen des hellen Tageslichtes muß die hohle Pracht künstlicher Welten weichen. Mit müder Resignation sieht der Dichter sie zusammensinken. Die Hoffnung, die Wirklichkeit ausschalten, in einem Traumreich wohnen, in-

mitten künstlicher Unnatur leben zu können, hatte sich als falsch erwiesen. Rückblickend faßt sich die in «Algabal» gestaltete Epoche unter dem Bilde einer Blumenknospe zusammen, die in der kühlen Einsamkeit eines Tempels am Fuße einer Marmorsäule unbeachtet dahinwelkt.

Welche Unvollkommenheit auch immer den Einzelwerken Georges anhaften mag, der Gesamtzusammenhang seiner Dichtung zeigt im Rahmen einer Entwicklung nur Notwendigkeiten und eine stetig zu einem Gipfelpunkt ansteigende Linie. «Algabal» ist das nicht zu missende Glied einer Kette. Neigte George von Natur dazu, den stilschaffenden Elementen seiner Kunst eine allzuhohe Bedeutung zuzuschreiben, so mußte er sich erst einmal gänzlich nach dieser Richtung verloren haben, um die Unmöglichkeit einer Alleinherrschaft von Form und Phantasie in der Dichtung zu erkennen: in keinem späteren Werke gewinnen denn auch die Mittel eine so selbständige Bedeutung. Darüber hinaus aber brachte ihn dieses einseitige Vorwalten, diese Emanzipation der Mittel erst in den Vollbesitz seiner sprachbildnerischen Kraft. Es galt, die andringenden Stoffmassen, die als solche schon starke Wirkung ausstrahlten, mit unkünstlerisch-empirischer Stoffwirkung drohten, in Kunstwirkungen umzuschmelzen. So wurde die größere

Summe dichterischer Energie für die Ueberwindung dieser Schwierigkeit eingesetzt, und die Spuren des zähen Kampfes sind in der letzten Straffheit der zuweilen bis zur Unverständlichkeit gehenden jähen Kürze der metrischen und sprachlichen Ausformung zurückgeblieben. Die Erstarkung seiner bildnerischen Kräfte mußte George nun zu gute kommen.

Wie zwischen «Pilgerfahrten» und «Algabal» die symbolischen Verse der «Spange» ist zwischen «Algabal» und die «Hirten- und Preisgedichte» die «Vogelschau» gestellt:

Weiße Schwalben sah ich fliegen,
Schwalben schnee- und silberweiß,
Sah sie sich im Winde wiegen,
In dem Winde hell und heiß.

Bunte Häher sah ich hüpfen,
Papagei und Kolibri
Durch die Wunderbäume schlüpfen
In dem Wald der Tusferi. —

Schwalben seh ich wieder fliegen,
Schnee- und silberweiße Schar,
Wie sie sich im Winde wiegen
In dem Winde kalt und klar!

Nichts kann für George bezeichnender sein als solche symbolische Rück- und Vorschau: mit begehrlicher Erwartung und Unruhe, «hell und heiß», war der Dichter in den Hymnen und Pilgerfahrten der Welt genaht. Sie hatte ihm seine Träume nicht erfüllen können, und unwillig verschloß sich der Enttäuschte in der Wunderwelt Algabals. Nun pochte zum zweitenmal die

Wirklichkeit bei ihm an. Und willig gibt er sich ihren lösenden Kräften hin. Aber nicht mehr «hell und heiß», sondern «kalt und klar».

WAS die «Hirten- und Preisgedichte» von den Hymnen und Pilgerfahrten trennt, was sie dem Algabal eint und fortführend anreiht, ist die beruhigte Objektivität, die ausgeglichene Schönheit, ihr epischer Zug. Im Algabal hatte George sich zum erstenmal in ein episches Gefüge hineinzustellen gesucht, aber der Ansturm subjektiver Gewalten war noch zu stark und zerstörte am Ende die selbstgeschaffenen Formen. Hier ist der Dichter in der griechisch-idyllischen Welt, deren er sich zur Aussprache bedient, völlig aufgegangen, nirgends wird sie in persönlichem Vordrängen durchbrochen.

Die «Hirtengedichte» bezeichnen wie der folgende Zyklus «Sagen und Sänge» in Georges Schaffen die Wegstrecke, wo ihm wie Hebbel «Dichten» heißt: «die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen.» Sie werden zum Gegenstück der Hymnen und Pilgerfahrten, dort standen Ich und Welt sich unvereinbar gegenüber, hier haben sie sich durchdrungen

und in eins gelöst. In starken Antithesen drängt so Georges Schaffen nach vorwärts: eine erste Periode, in der das schaffende Ich sich noch nicht stark genug erweist, die Welt an sich zu ziehen; eine zweite, in der es sich trotzig auf sich stellt und die Welt ausschaltet; eine dritte der liebenden Hingabe des Ich an die Welt.

«Spiegelungen einer Seele, die vorübergehend in andere Zeiten und Oertlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat» nennt George sein Buch. Und weiter heißt es: «Jede Zeit und jeder Geist rücken, indem sie Fremde und Vergangenheit nach eigener Art gestalten, ins Reich des Persönlichen und Heutigen.» In diesen Sätzen ist das Verhältnis zwischen der Seele des Dichters und dem bestimmten geschichtlichen Zustand, an den er sich anlehnt, ausgesprochen: eine wechselseitige Durchdringung, bei der jedoch das Geschaffene den Schöpfer vergessen macht. Landschaften und Menschen tauchen auf in so ruhiger Selbstsicherheit und Selbstvergessenheit, daß erst, wenn das Ganze vorüberzog, eine leise Gleichstimmigkeit und flüchtige Aehnlichkeit daran gemahnt, wie diese Welt der Seele eines Dichters entstieg, wie ihr von seinem eigenen Blut zufloß. Die bis dahin hervorstechende, oft in ihrer Angestrengtheit störende Besonderheit der sprachlichen Ausformung wirkt nun, da George in ihren Vollbesitz gelangt, unauffällig und mit ruhiger

Ausgeglichenheit in ihrer natürlichen Eigenschaft als sinnliche Erscheinungsform des Werkes und unlöslich verknüpft mit dem Gehalt. Beide haben ihr natürliches Kräfteverhältnis gefunden, und die Bewunderung künstlerischen Könnens weicht vor der Wirkung des Werkes. Die jähe, angespannte Kürze des Algabal wird abgelöst von den breiten, weit ausholenden Metren der «Hirten- und Preisgedichte». Nirgends sind an diesen Versen Spuren eines Zwingens und Renkens beim Prozeß der Gestaltung zurückgeblieben, und schon zeugt von sehr hoher Vollendung wie etwa in den Versen an Phaon der wiegend-abwechselnde und retardierende Rhythmus zusammenklingt mit der stillen Bewegtheit der Freunde; oder wie in den Versen an Kotytto die Gleichführung und Gegensätzlichkeit von Satzgefüge und Versrhythmus den leisesten Differenzen der inneren Stimmung nachgibt und entspricht. Oder jene Strophen von seltener Klangfülle und Erlesenheit, in denen der «Tag des Hirten» ausklingt:

Im Schweigen und Erschauern dichter Wipfel
Entschlief er während hoch die Sonne stand —
Er klomm erwacht zu Berges Haupt und kam
Zur Feier bei des Lichtes Weiterzug,
Er krönte betend sich mit heilgem Laub
Und in die lind bewegten lauten Schatten
Schon dunkler Wolken drang sein lautes Lied.

Die seelische Grundstimmung des Werkes erhellt eine Gegenüberstellung der Gedichte «Flur-

gottes Trauer» und der «Herr der Insel». Im einen blickt der Flurgott vom stillen Haus am Rainesrand in die grünen farbenvollen Felder und zur sanft ansteigenden Halde hinaus, als ihm zwei Mädchen nahen und trotz dem weich lockenden Ton seiner Weidenflöte lachend und hastig von dannen eilen. Und der Flurgott begreift ihr verhülltes Raunen:

> Ich will den Abend zwischen grauen Nebeln
> Zum Herrn der Ernte Klagen sprechen, weil er
> Zum Ewigsein die Schönheit nicht verlieh.

Im andern hat George eine seltsame Fabel ersonnen: auf einer von Menschen unberührten Insel des Weltmeeres wohnt ein Wundervogel von märchenhafter Pracht, der nur zuweilen sein einsames Reich mit schweren, königlichen Flügen umkreist. «So habe er seit Urbeginn gelebt, Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.» Doch als zum erstenmal die weißen Segel der Menschen sich mit günstigem Geleit dem Eiland nahen, ist seiner Schönheit und seines Lebens nicht länger:

> Verbreitet habe er die großen Schwingen,
> Verscheidend in gedämpften Schmerzenslauten.

Ewigkeit ohne Schönheit — Schönheit ohne Ewigkeit. Die sinnliche Unruhe und die begehrlichen Ansprüche der Hymnen und Pilgerfahrten sind einer langsam herangereiften Erkenntnis gewichen, daß die Erfüllung immer nur das Glücksgeschenk einer flüchtigen Stunde ist, daß aller dauernder Besitz den Dingen jenen zartesten Schmelz nimmt,

um dessentwillen sie allein wünschenswert erschienen. So tritt an Stelle unbefriedigten Wollens das ruhige Schauen.

Und George erreicht in einzelnen Gedichten, so vor allem in den «Lieblingen des Volkes» eine Anschaulichkeit, die bei der anti-plastischen, im Vagen, nur Andeutenden und Umrißhaften verharrenden Art der ersten Bücher als eine unerwartete Bereicherung empfunden wird. Den lyrischen Zyklen tritt die klare Bestimmtheit und Bildlichkeit epischen Schaffens gegenüber.

Man hat hier an Gœthe erinnert und, wohl besonders im Hinblick auf das zweite Buch der Elegien George an ihm gemessen. Wer gewohnt ist, sich dichterischen Werken von der Persönlichkeit, dem Lebensgefühl ihres Schöpfers aus zu nähern, wird einen Vergleich bei der Grundverschiedenheit der Gœtheschen und Georgeschen Natur von vornherein als unfruchtbar und zwecklos empfinden. Was bei Goethe kraftvoll-erworbener, unveräußerlicher und königlicher Besitz, ist bei George die aus Entbehrung erwachsene sehnsüchtige Hingabe an ein ihm ewig Fernes und Fremdes, das er nicht hat und ist, sondern will; wie denn Schiller den Gegensatz von Griechentum und eigener Zeit im Hinblick auf Gœthe und sich selbst zur Formel prägte: «Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.»

Aber an einen andern wird man erinnern dürfen, dessen Kunst und besonderer Fühlweise George hier merkwürdig nahe tritt, den Maler Anselm Feuerbach. Gedenken wir der vornehmen Stille, die die Werke dieses Künstlers so sehr auszeichnet, erinnern wir uns für einen Augenblick jener hohen und herben Gestalten, die mit gehaltener Gebärde dahinwandeln oder in eindrucksvoller Silhouette sich gegen den Himmel abheben, dann mag die innere Verwandtschaft schon bei dem ersten der Hirtengedichte deutlich werden.

Jahrestag.

O Schwester nimm den Krug aus grauem Thon,
Begleite mich! denn du vergaßest nicht
Was wir in frommer Wiederholung pflegten.
Heut sind es sieben Sommer daß wirs hörten
Als wir am Brunnen schöpfend uns besprachen:
Uns starb am selben Tag der Bräutigam.
Wir wollen an der Quelle wo zwei Pappeln
Mit einer Fichte in den Wiesen stehn
Im Krug aus grauem Thone Wasser holen.

Stets ragt wie bei Feuerbach die Landschaft, auch wo sie hinter dem Menschlichen an Bedeutung zurücktritt, mit eindrucksvoller Sparsamkeit in das Werk hinein.

. . . deß gedenkt man,
Soweit des heilgen Baumes Frucht gedeiht. —

Und wenig bin ich in Gefahr an deiner Seite ob
Du auch bei unserem Gange unter dunklen Uferbäumen
Den Sklaven fortbefohlen, der vor uns die Fakel trug.

Und dort wie hier gibt erst die leise Dissonanz, die auf dem Grund der Werke ruht, ihnen ihr

innerstes Sein. Sie würden ohne sie ihre eigentümliche Leuchtkraft einbüßen. Hier kündigt jener Hang zum Scheiden und Gegenüberstellen sich leise an, der über die «Hirten- und Preisgedichte» hinaus für George so charakteristisch ist, in der Folge immer stärker und im «Siebenten Ringe» beherrschend wird.

Den Hirten- und Preisgedichte folgt das «Buch der Sagen und Sänge». Georges ist ganz in den breiten Strom des Geschehens untergetaucht. Alle persönlichen Regungen schweigen. In keinem Werke ist der Ton so berichtend und betrachtend. Es bezeichnet die äußerste Annäherung an episches Schaffen, die George als ego-zentrisch geartetem, d. h. lyrischem Künstler gegeben ist. Der Algabalzyklus versuchte zum erstenmal die Dinge um ihrer selbst willen sprechen zu lassen. George fügte sich einer bestimmten, wenn auch selbst geschaffenen szenischen Welt freiwillig ein. Doch der Wille hielt dem Vermögen nicht stand, und Algabal wurde zum Kostüm. In den Hirten- und Preisgedichten wurde ein solcher Zwiespalt nicht mehr bemerkbar. Der Dichter hatte zur Welt das Verhältnis ruhiger Betrachtung gewonnen. Aber noch einte Gestalten, Vorgänge und Landschaften eine Aehnlichkeit und seelische Grundstimmung, die allzuberedt auf ihren Schöpfer wies und den letzten Grad der Objektivität noch nicht erreicht

zeigte. Er war dem Buch der Sagen und Sänge vorbehalten. Der griechischen folgt die zweite große Kulturwelt, das deutsche Mittelalter. Ihr ganz hingegeben spricht George nicht mehr sich, nur noch sie aus.

Und doch wird die Bedeutung des Buches von hier aus in ihrem ganzen Umfange nicht erfaßt werden können. Vielleicht eröffnet sie sich nur dem von späteren Werken aus rückwärts Blickenden. Der «Teppich des Lebens» und «Maximin» haben im Buch der «Sagen und Sänge» ihre Vorstufe, finden in ihm erst ihre volle Erklärung. Im Vergleich zu Algabal, ja selbst zu den Hirtengedichten weicht hier der Eindruck des Historischen ungleich stärker dem des unmittelbar Lebendigen und Gegenwärtigen. Dies wird um so deutlicher, je mehr man sich bewußt bleibt, daß ja auch der Epiker im Grunde subjektiv verfährt und verfahren muß, wenn zudem Georges Vorrede sagt, es sei in seinem Werke vom Mittelalter «nicht mehr enthalten, als in einigen von uns noch eben lebt». So deutet dies Buch auf die außer-persönliche Bedingtheit von Georges Menschen- und Künstlertum, gestaltet ihre kulturelle Grundlage. Klages hat darauf hingewiesen, «daß in rheinischen Stämmen der Ueberlieferungsfaden, der uns mit dem Altertum verknüpft, nie so völlig zerriß als in Deutschlands protestantischen Gebieten», daß das «vallum Hadriani auch heut

noch die Grenze sei, von der aus, nordöstlich gerechnet, die Traditionslosen beginnen. — Vielleicht auch gedenken wir, daß der Rheinstrom ein fruchtbares Zwischenreich jener unvereinbaren Stämme schafft, die seit vorgeschichtlicher Zeit nicht nur an Urart, sondern auch an Bildungshöhe auseinanderfallen.» Aus dem starken Gefühl für den lebendigen Zusammenhang mit der Vergangenheit ersteht George das Buch der Sagen und Sänge. Das Bewußtsein der Einzigkeit jener mittelalterlich - christlichen Kulturgemeinschaft wurde ihm, den es über das Persönlich-Bedingte stets zum Allgemein-Gültigen drängte, um so fühlbarer je mehr die eigene Zeit einer solchen umfassenden Einheit entbehrte. Dort fand er große allverbindende Formen, in die sich das geistige Leben eines ganzen Zeitalters ausgeprägt und ergossen hatte; sie waren bis auf diesen Tag lebendig geblieben und hatten sich in den Kathedralenbauten seiner rheinischen Heimatlande am überwältigendsten versichtbart. So wurde die Einheit, in die er seiner Herkunft nach als eine natürlich-gegebene hineinwuchs, ihm darüber hinaus zum menschlichen und künstlerischen Bedürfnis. Dem Protestantismus nord- und ostdeutscher Lande, dem Demokratismus der deutschen Großstadt tritt die Gewachsenheit rheinischer Kultur, das aristokratische Prinzip katholischer Wesenheit gegenüber. — Und wie George später

im «Teppich des Lebens» und «Maximin» ererbte Gebräuche und Vorstellungen als Mittel zu eigenem Bau nutzte, so gestaltete er in den Sagen und Sängen deutsche Vergangenheit scheinbar ganz um ihrer selbst willen, doch es war zugleich seine eigene Welt, die, aus der er als später Sprößling und gleichwohl im lebhaften und liebenden Gefühl des Zusammenhanges entwachsen war.

Wundervoll schließt gleich das erste Gedicht «Sporenwache» die drei großen Kreise mittelalterlich-ritterlicher Dichtung «Frauendienst, Herrendienst, Gottesdienst» in eins zusammen, während sie in den folgenden Gedichten als Einzelmotive herrschen. Es ist im selben Maße tongebend für den ganzen Zyklus wie das Anfangsgedicht der Hirten- und Preisgedichte und der Beginn des Algabal für diese Werke. Ein Vergleich zeigt, welche Weiten George trotz der scheinbaren Gleichheit der äußeren Form umspannt.

Als außerordentlich nicht nur in den «Sagen und Sängen» sondern im Gesamtwerk Georges ist das Gedicht «Frauenlob» anzusprechen. Es mag zuerst in seiner ganzen Ausdehnung hier stehen.

Frauenlob.

In der Stadt mit alten Firsten und Giebelbildern,
Den Schneckenbögen an Gebälk und Tür,
Gemalten Scheiben, Türmen, die an Sterne rühren,

Mit hohlen Gängen und verwischten Wappenschildern,
Bei den Brunnen wann Morgen und Abend graut
Bei der Gelächter und der Wasser silbernem Laut:
Ein Leben voll zäher Bürden
Ein ganzes Leben dunklen Duldertumes
War ich der Herold euer Würden
War ich der Sänger eures Ruhmes:

Weiße Kinder der Bittgepränge
Mit euren Kerzen Fahnen Bändern,
Führerinnen der heitren Klänge
In farbigen lockeren Gewändern,
Bleiche Freundinnen der Abendmahle.
Patriziertöchter, stolze, hochgenannte,
Die unter heiligem Portale
Die schweren Kleider falten der Levante —
Und habe meiner Töne ganze Kunst gepflegt
Für euch, ihr Zierden im Fest- und Jubelsaale,
Herrinnen mächtig und unbewegt.

Wer von euch aber reichte mir zum Gruße
Den Becher und den Eichenkranz entgegen
Und sagte mir, daß sie mich würdig wähne
Ihr leichtes Band gehorsam anzulegen?
Welche Träne und welche milde Buße
Gab Antwort je auf meiner Leier Tränen?
Ich fühle friedlich schon des Todes Fuß.

Bei der Glocke Klage folgen Jungfraun und Bräute sacht
Einem Sarg in düstrer Tracht.
Nur zarte Hände, reine und hehre,
Dürfen ihn zum Münster tragen, zum Gewölb und Grab,
Mit königlicher Ehre
Den toten Priester ihrer Schönheit zu verklären.
Mädchen und Mütter unter den Zähren
Gemeinsamer Witwenschaft gießen edle Weine
Blumen und Edelsteine
Fromm in die Gruft hinab.

Wie ist hier der Reichtum und die Vielfältigkeit einer ganzen Welt gegenständlich und Kunstwerk geworden! Nirgends auch tritt die Bedeut-

samkeit der Form bei George klarer zutage: die weitausholende, von einem mächtigtreibenden inneren Pathos bewegte Periodik des ersten schildernden Teiles, der in zwei großen Unterabteilen die ganze bunte Fülle kleiner Einzelheiten in Stadtbild- und Menschenschilderung aufs engste zusammenschichtet und gerade dadurch aufs sinnfälligste deutlich macht. Wie hebt dagegen schon formell sich das bewegte Fließen der mittleren Versreihen ab, die das Schicksal des einsamen Sängers im steigenden Nachdruck seiner Fragen, dann — nach einer wirksamsten inneren Pause — in einem einzigen Vers seinen geruhigen Blick auf das Ende vor uns hinbreitet.Und schließlich der im rhythmischen Gefüge zum Anfang zurücklenkende Schlußteil, der im starken Wechsel längster und kürzester Verse die gehaltene Bewegtheit des Totenzuges miterleben läßt und die Grablegung mit seltsamen Lichtern und langaushaltenden Tönen umspielt. Das Ganze aber in einem Gewand volltönender Reime, die in buntem, reichem Wechsel über weite Strecken hin oder eng benachbart sich in Ansage und Erfüllung suchen und vereinen.

Schon dieses Gedicht finden wir wie die folgenden vom Thema der Frauenminne beherrscht. Der Zug der höfischen Zeit, Liebe und Liebesdichtung aus dem sinnlichen Bereich auf die Stufe eines Kultus der bloßen Verehrung und

passiven Leidenschaft zu heben, kommt George entgegen. Es ist wie schon in den frühen Liebesgedichten («Nachthymne», «Die Jugend», «Am Markte») ein Leben in äußersten Extremen, seine Gefühlsskala kennt nur mitleidlose Kälte und brennendste Glut, die Mittellagen bleiben ihm versagt.

Erinnerungen an frühere Werke werden wach. So läßt die gespannte Sprachkürze der «Tat» an den Algabalzyklus denken, und wie bei den Hirten- und Preisgedichten macht sich auf dem Grund der Gedichte der Sagen und Sänge stets eine Dissonanz, ein Erleiden, Verzichten bemerkbar. Das wird am deutlichsten in den wieder mehr lyrischen, zum «Buch der Hängenden Gärten» überleitenden Spielmannsliedern. Sie sind wie kleine, liebevoll ausgetuschte Bildchen, bei denen nur hie und da eine allzustarke Stilisierung als störende Härte empfunden wird, die mit dem Liedhaften dieser Gebilde nicht zusammengeht. Das zarteste und feinste hat George an den Schluß des ganzen Buches gestellt:

Lilie der Auen!
Herrin im Rosenhag!
Gib daß ich mich freue,
Daß ich mich erneue
An deinem gnadenreichen Krönungstag.

Mutter du vom Licht,
Milde Frau der Frauen,
Weise deine Güte
Kindlichem Gemüte
Das mit Geäst und Moos dein Bild umflicht.

Frau vom guten Rat!
Wenn ich voll Vertrauen
Wenn ich ohne Sünde
Deine Macht verkünde:
Schenkst du mir worum ich lange bat?

Diese Verse vereinigen noch einmal die Wesensonderheit der Sagen und Sänge: mühelos und ganz um ihrer selbst willen scheint die Lieblichkeit und Zärte, die aus den Madonnen im Rosenhag der alten Kölner Meister noch zu uns Heutigen so vernehmlich spricht, festgehalten. Doch zugleich weist ein persönliches inneres Mitschwingen, das diese Verse beseelt und durchleuchtet, über alle historische Treffsicherheit hinaus auf das im Gegenwärtigen Lebendige und Wirksame.

Mit einer Selbstapostrophe, wie sie in keinem der drei vorhergehenden Zyklen sich findet, setzt das «Buch der Hängenden Gärten» ein:

Wir werden noch einmal zum Lande fliegen,
Das dir von früh auf eigen war.

Noch einmal fügt der Dichter, nachdem Ferne und Vergangenheit durchlaufen sind, sich ein willkürliches Traumreich zusammen, wie er schon im Algabal tat. Dort wie hier handelt es sich nur um ein zwei Epochen verbindendes, überleitendes Werk. In Algabal wich die durch Hymnen und Pilgerfahrten bezeichnete Strecke jugendlich unbestimmten Drängens langsam der

Periode ruhiger Einkehr und Betrachtung. Sie hatte George in den Hirten- und Preisgedichten, den Sagen und Sängen das Objektivste und zugleich Fleckenloseste seiner Dichtung geschenkt. Nun, da er sich anschickt, in seinen eigensten lyrischen Bereich zurückzukehren, finden wir auch hier an Stelle eines schroffen Ueberganges ein langsames Hinübergleiten.

Wieder gebietet ein Scheinkönig schrankenlos über ein weites Reich. Gleich Algabal lebt er von den Geschäften der Welt zurückgezogen in einer künstlichen Atmosphäre. Aber seine Jugend und die Zeit tatkräftigen Handelns ragt doch stärker als dort in die Dichtung hinein, vermittelt die Gegensätze und läßt die Gestalt weniger leblos erscheinen. Und doch ist das Ganze im Vergleich zu Algabal blasser und schemenhafter. Wir sehen Dinge und Menschen wie durch Nebelschleier. Anschaulichkeit und Klarheit sind gewichen, und statt ihrer hüllt eine östliche Schwüle den orientalischen Prunk dieser Welt, die George im Reich von Tausend und Eine Nacht angesiedelt hat.

Im Mittelpunkt der «Hängenden Gärten», steht von den gegenständlicheren Gedichten umrahmt, ein zusammenhängender Zyklus von Liebesliedern (103—112), in denen das lautlose und verhaltene Schwelen einer sinnlichen Unruhe sich ins Geistige übersetzt und alle leidenschaftlichen

Anstürme des Inneren in eine extreme Gebärdensprache ausstilisiert.

Saget mir auf welchem Pfade
Heute sie vorüberschreite,
Daß ich aus der reichsten Lade
Zarte Seidenweben hole,
Rose pflücke und Viole,
Daß ich meine Wange breite,
Schemel unter ihrer Sohle.

Der Grund solch übersteigerter Verse liegt, wie bei Algabal, im Kern des ganzen Werkes begründet. Einmal muß das Streben, sich durch eine fingierte Welt die Wirklichkeit fern zu halten, die doch alltäglich mit störenden Ansprüchen an ihre Gegenwart gemahnt, zu einem Mißbrauch der inneren Kräfte und Spannungen führen, die nun größtenteils in Energiewiderständen, in einem steten Sich-Sperren und -Wehren aufgebraucht werden. Sodann mußte die künstlich erschaffene Welt, sollte sie dauernd wirksam bleiben, immer stärkere Sensationen und Berauschungen bieten, und diese zu schaffen reichte die Kraft, die sich größtenteils im Negativen ausgegeben hatte, nicht mehr hin. George weiß,

. . . daß die Bilder immer fliehen
Die in schöner Finsternis gediehen
Wann der kalte klare Morgen droht.

So geht diese wie die Algabalwelt an sich selbst zugrunde.

Ich warf das Stirnband dem der Glanz entflohn
So daß es klirrte, hin und satt verließ ich sie.

Er geht

Zum Strome wo die Sterblichen versinken
Und gläubig aller Qual Erlösung trinken.

Zum dritten Mal naht George der Natur und ihren lösenden Mächten. Aber nicht mehr hofft er von ihr die Erfüllung jugendlicher Träume — das war das Sehnen der Hymnen und Pilgerfahrten gewesen — noch sucht er in liebender Hingabe sie um ihrer selbst willen zu erfassen und neue Kräfte aus ihr zu saugen, wie in den Hirtengedichten. Es ist das Streben, den Quell aller Leiden, den dauernden Zwiespalt von Ich und Welt durch eine Erlösung vom eigenen Selbst, durch ein Aufgehen des Ich in der Welt zu überwinden.

Und aus dem Strom ein Rauschen ihn beschwor

Stimmen im Strom.

Liebende klagende zagende Wesen,
Nehmt eure Zuflucht in unser Bereich,
Werdet genießen und werdet genesen,
Arme und Worte umwinden euch weich.

Leiber wie Muscheln, korallene Lippen
Schwimmen und tönen in schwankem Palast,
Haare verschlungen in ästige Klippen
Nahend und wieder vom Strudel erfaßt.

Bläuliche Lampen die halb nur erhellen,
Schwebende Säulen auf kreisendem Schuh —
Geigend erzitternde ziehende Wellen
Schaukeln in selig beschauliche Ruh.

Müdet euch aber das Sinnen, das Singen,
Fließender Freuden bedächtiger Lauf.
Trifft euch ein Kuß: und ihr löst euch in Ringen
Gleitet als Wogen hinab und hinauf.

Mit diesen Versen schließt das Buch der Hängenden Gärten, das «Jahr der Seele» bedeutsam ankündigend ab. Wir sind auf der Mittagshöhe der Georgeschen Dichtung.

In doppeltem Betracht ist das neue Werk bedeutsam: nach rückwärts gesehen scheint es, als ob alles Vorhergehende nur Vorstufe gewesen wäre, an späteren Büchern Georges gemessen hat es den größeren Reichtum dichterischer Fülle. Sein sprachliches Können hat den letzten Schein technischer Fertigkeit verloren. Im «Jahr der Seele» scheint angeborene Fähigkeit, was in mühsamem Ringen erworben wurde. George hat sich mit dem «Jahr der Seele» zu jener inneren Sicherheit erhoben, die Hildebrand im «Problem der Form» meint wenn er sagt, daß die «Klarheit, die der Künstler bei der Arbeit nötig habe, die des geläuterten Instinktes und nicht die einer durch das Wort mitteilbaren Erkenntnis sei.» Es finden sich Verse, die an sinnlicher Klangpracht und Tonfülle die ersten Algabalgedichte übertreffen und zugleich von deren Künstlichkeit frei sind.

Du willst am Mauerbrunnen Wasser schöpfen
Und spielend in die kühlen Strahlen langen. —

Du zeigtest mir von weitem wo aus Grüften
Die trübe Liebe wächst im Reif der Qualen.

Hier ist alle Sprödigkeit und harte Gedrängtheit einem weichen Linienfluß gewichen; an Stelle der kurzen Bestimmtheit männlicher Reime finden sich im Jahre der Seele die weiblichen Reime als natürliche Träger des inneren Rhythmus bevorzugt, um das Schwebend-Unbestimmte, Musikalisch-Fließende zum Ausdruck zu bringen. Bei aller schweifenden Unrast aber ist diesen Gedichten die Unruhe und Gespanntheit der Hymnen und Pilgerfahrten fern, bei allem Vorwalten des musikalischen Elementes erheben sie sich im Gegensatz zu diesen früheren lyrischen Büchern zu einer ungleich größeren Bildlichkeit. Das Neue der Hirtengedichte, der Sagen und Sänge geht so mit Wesenseigenheiten der ersten Werke zusammen und hilft an einer höheren Einheit schaffen. Hier ist Klangfülle und Anschaulichkeit, dabei stets die noch so große Zartheit der Gefühlsgrundlage ins Reich der Bewußtheit erhoben, das innerst Lyrische in ein seltsam lyrisch-episches Zwischenreich. Drum leben hier die Landschaften weder nur vom Dichter aus, wie in den Hymnen und Pilgerfahrten, noch wesentlich von sich aus, wie in den Hirtengedichten. Vielmehr ist ein Mittleres gewonnen,

eine untrennbare und vollkommene Durchdringung von Seele und Landschaft, bei der beide gleichen Anteil haben, beide sich in ruhigem Gleichgewicht die Wage halten. Man nehme Strophen wie die folgenden:

Wir suchen nach den schattenfreien Bänken
Dort, wo uns niemals fremde Stimmen scheuchten,
In Träumen unsre Arme sich verschränken,
Wir laben uns am langen milden Leuchten.

Wir fühlen dankbar wie zu leisem Brausen
Von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen
Und blicken nur und horchen, wenn in Pausen
Die reifen Früchte an den Boden klopfen.

Beinahe empfindet man hier die Art, wie Lyriker sonst die Dinge der Außenwelt an sich heranziehen, als gewaltsam und willkürlich. Und doch haben sie auch hier nicht die epische Objektivität. Sie glänzen in einem neuen Licht, das ohne sie sich zu entfremden, ihr Inneres vielmehr um so stärker hervortreten läßt, noch nie Gesehenes an ihnen zeigt: das ist was der Dichter an Eigenem hinzutat. Als habe seine mitschwingende Seele sich in Lichtäther gelöst, der nun die Dinge mit ungeahnten Glänzen umspielt und umflutet.

In Hymnen und Pilgerfahrten war die Einheit in der bestimmten seelischen Grundstimmung eines typischen Lebensabschnittes gegeben. In den Hirtengedichten und Sagen und Sängen trat dazu eine gegenständliche Einheit des Historisch-

Gegebenen. Nun schließt sich auch hier aus beidem ein Neues, Höheres zusammen: wieder handelt es sich um persönlichstes Leben, um gestaltete Seelenstimmungen, aber nicht mehr bedient sich George zu ihrer Gestaltung der ganzen Fülle der Außenwelt, sondern eine bestimmte Landschaft wird zum Träger des seelischen Gehaltes. Aus den Reichen des Traumes und der Vergangenheit kehrt der Dichter heim in die Vertrautheit seiner rheinischen Gelände.

Rückkehr.

Ich fahre heim auf reichem Kahne,
Das Ziel erwacht im Abendrot,
Vom Maste weht die weiße Fahne,
Wir übereilen manches Boot.

Die alten Ufer und Gebäude
Die alten Glocken neu mir sind,
Mit der Verheißung neuer Freude
Bereden mich die Winde lind.

Da taucht aus grünen Wogenkämmen
Ein Wort, ein rosenes Gesicht:
Du wohntest lang bei fremden Stämmen,
Doch unsere Liebe starb dir nicht.

Du fuhrest aus im Morgengrauen
Und als ob einen Tag nur fern
Begrüßen dich die Wellenfrauen
Die Ufer und der erste Stern.

In diesen Versen hat George symbolisch das Erlebnis gestaltet, das dem Jahr der Seele sein äußeres Gewand verlieh: nach langem Fernsein bietet sich dem Froh-Ueberraschten als etwas

Neues und doch Alt-Vertrautes der ganze Zauber seiner heimatlichen Landschaft. Das eigene Glücksgefühl, mit einem Stück Erde innig verwachsen zu sein und es trotzdem in Schönheit zu sehen, wie es dem Blick der alltäglich auf ihr ruht nicht gegeben ist, dies ging in seine Verse ein, gab ihnen bei aller Bodenständigkeit jene wundervolle Ferne, die seine Landschaften fast ins Unirdische rückt.

Das «Jahr der Seele» hat George sein Buch genannt. Mit treffender Kürze drückt diese wahre Ueberschrift aus, worum es sich handelt. In den drei Unterabteilungen «Nach der Lese,» «Waller im Schnee,» «Sieg des Sommers» ist nach einem einleitenden Grundakkord in je zehn Gedichten das Schwingen der Seele in den verschiedenen Jahreszeiten aufgefangen. Nur zwei Dinge sind und gelten in diesem Werk: Seele und Landschaft. Irrtümlich wollte man die zyklische Gestaltung eines Liebeserlebnisses herauslesen. Was George im Buch der Hängenden Gärten tat, liegt ihm hier fern. Man könnte zuerst wohl vermuten, daß im Jahr der Seele bestimmte Personen auftreten, doch ist George diesem Irrtum schon in seiner Vorrede begegnet, die den Schlüssel des Verständnisses in den Worten enthält: «selten sind so sehr wie in diesem Buche Ich und Du dieselbe Seele». Er hat es in diesem Buche so gefügt, daß die bestimmte Stimmung der in der

jeweiligen Jahreszeit schwingenden Seele sich seiner Phantasie zu einer symbolischen Gestalt verdichtet.

Dazu können wirkliche Erlebnisse mitgeholfen haben, auch sollen gewiß nicht die Gegenpersonen im Jahr der Seele als blasse Fiktionen empfunden werden, aber sie kommen nicht in ihrer empirischen Wirklichkeit in Betracht, nur in ihrer symbolischen Bedeutung, in ihrem über- und außerpersönlichen Bezug auf den Dichter, als gestalt-gewordene Landschaft. In den Herbstgedichten wandelt eine andere Frauengestalt neben ihm, als in den Winter- oder Sommergedichten.

Das Mittelstück «Waller im Schnee» stellt es vielleicht am klarsten heraus. Bis in Einzelheiten ist die Gestalt, die hier auftaucht, eine phantasiemäßige Verdichtung der winterlichen Seelenstimmung und Landschaft zu einem menschlichen Gebilde. Die Schlußgedichte lassen darüber keinen Zweifel.

Zu raschem Abschied mußt du dich bequemen
Denn auf dem Weiher barst die starre Rinde,
Mir deucht es daß ich morgen Knospen finde,
Ins Frühjahr darf ich dich nicht mit mir nehmen.

Oder wenn es heißt, am von Frühlingswassern geschwellten Strom

Türm ich für Erinnerungen
Spröder Freuden, die zersprungen,
Und für dich den Scheiterhaufen.

So gilt denn der Mensch dem Schöpfer dieses Werkes nicht mehr als die mannigfachen Verknüpfungen zwischen Seele und Landschaft, wird, was er selbst sich nunmehr dünkt, ein willenloses Etwas, mitschwingend als Teil des Unendlichen im großen Reigen der Welt und des Lebens. Der Schluß der Hängenden Gärten hatte den Kern des Buches vorweg genommen: das Streben nach Entpersönlichung, nach völliger Aufgabe des eigenen Ichs. Und langsam zieht nun im Wechsel des Jahrs das Schauspiel sich genießender, widerstandslos das eigene Leid genießender Passivität vorüber. Einst, am Eingang der Hymnen erging an den Dichter der Ruf:

Hinaus zum Strom, wo stolz die hohen Rohre
Im linden Winde ihre Fahnen schwingen!

Die Segnung durch die Herrin war erfolgt. Nun, da George sich auf der Mittagshöhe seiner Dichtung zum zweiten Mal zu direkter Aussprache mit dem eigenen Ich, seiner Art und Aufgabe anschickt, lautet der Eingang: «Komm in den totgesagten Park und schau.» Die Hymnen begannen mit Frühling und Tatenwille, das Jahr der Seele beginnt mit Herbst und ruhigem Schauen. Direkt und aus sich heraus unverständlich greift das zweite Gedicht auf den Hymnen-Anfang zurück.

Ihr Rufe junger Jahre die befahlen
Nach Ihr zu suchen unter diesen Zweigen:
Ich muß vor euch die Stirn verneinend neigen,
Denn meine Liebe schläft im Land der Strahlen.

Alle Hoffnung ist aufgegeben. Alle unruhigen Wünsche schweigen. Das willenlose Mitschwingen der Seele in der Jahreszeit ist einziges Begehren, ihrem steten Wechsel eingefügt hat sich das Leben in ein von reiner Schönheit umwobenes Erleiden gewandelt. So schließt der Ring, das Ende lenkt mit Strophen von dunkler Pracht in den Herbst zurück. Ihr Sinn kann nicht mehr unverständlich sein.

Ruhm diesen Wipfeln! dieser Farbenflur!
Sie lehrten uns das Glück in seinem Flüchten
Zu streifen, und es bleibt noch zarte Spur
An unsrer Hand wie Schmelz von reifen Früchten.

Schon weht das Wimpel und es säumt nicht mehr,
Aus Scheidestunden werden Tränen rinnen . .
Ob einer zweifelhaften Wiederkehr
In offnem Schmerze zogest du von hinnen.

Ich aber horche in die nahe Nacht
Ob dort ein letzter Vogelruf vermelde
Den Schlaf, aus dem sie froh und schön erwacht —
Der Liebe sachten Schlaf im Blumenfelde.

Im Jahr der Seele ist noch bei aller inneren Durchdringung das Gegensatzpaar von Seele und Landschaft aufrecht erhalten. Im zweiten Teil des Buches, den «Traurigen Tänzen» wandelt sich das Individuell-Gesonderte zu traumhafter Blässe. Die musikalische, zur Entkörperlichung drängende Unterströmung, die bei aller Bildlichkeit von Anfang her waltete, kommt schon gegen Ende des ersten Teiles so zum Durchbruch, daß alles Gegenständliche zu einer Stimmungs-

einheit zusammengeht, die sich desselben nur noch gleichnishalber bedient, die Dinge ihrer eigentlichen Seinsbedeutung beraubt und sie nur noch in ihrem Gefühlswert, als Stimmungskomponenten nutzt.

In den «Traurigen Tänzen» hat sich realisiert, was Novalis an einer Stelle seiner Fragmente als bloße Möglichkeit andeutete: «Gedichte, die nur wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben.» Damit ist schon angedeutet, daß diese Lieder hart an der Grenze des Dichterisch-Möglichen stehen. Wohl hat das Klangliche gerade in der Lyrik sein selbständiges Daseinsrecht neben dem Anschaulichen, aber sie kann niemals ganz auf dieses verzichten nie — wie man gewollt hat — nur Klang und Rhythmus sein, weil im Gegensatz zur Musik alle Klangwirkung in ihr an den Wortkörper gebunden ist, der Bild und Sinn als selbständige Komponenten in das Kunstwerk hineinträgt und so alle reine Klangwirkung vereitelt. Daher konnte in den «Traurigen Tänzen» der «allegorische Sinn im Großen» sich nur durch eine nach Möglichkeit den Ausdrucksmitteln der fremden Kunst angepaßte Um-

biegung dichterischer Mittel realisieren. Und so schreitet denn George — wie es Nietzsche sagt — über die Brücke, die «aus der mysteriösen Burg des Musikers ins freie Land der Bilder führt».

Doch «die Wonne des Schauens ist Wonne nur dadurch, daß nichts uns an die Sphäre erinnert, in der die Individuation zerbrochen und aufgehoben ist». Dies gerade aber war Georges Streben, er wollte diese Sphäre mit den Mitteln der Dichtkunst festhalten, seine Sehnsucht ging über die Schranken individueller Gebundenheit nach der Unbegrenztheit des All-Einen. So mußte, was an Bild und Wort in diese Gedichte einging, der eindeutigen Klarheit von Anschauung und Sinn nach Möglichkeit entledigt werden. Und wirklich scheint unser innerer Blick beim Lesen dieser Gedichte für die aufsteigenden Bilder völlig depotenziert zu sein. Wie aus einem gestaltlos wallenden Chaos dumpfer und brodelnder Gefühle voll tiefsten Leidens steigen Gegenstände und Bilder seltsam fremd, unwirklich und fragmentarisch herauf. In regelloser Willkür scheinen sie sich aneinanderzureihen und zu einzelnen Liedern zusammen zu fügen, der letzte Schein sachlichen Zusammenhanges ist geschwunden, Bild und Wort scheinen zum Materialcharakter herabgesetzt und bedeutungslose blasse Chiffern des eigentlichen Sinnes, der dunkel und unbestimmt erst aufsteigt, wenn das Ganze vorüber-

geflutet und, was an Bildern sich loslöste, in das gestaltlose Fluten der Tiefe zurückgesunken ist.

Zu traurigem Behuf
Erweckte Sturm die Flur,
Aus finstrem Tag entfuhr
Ein Todesvogel-ruf.

Kaum zeigt der Hügelrund
Der grauen Stunden Flucht,
Ein Baum tief-hängend sucht
Nach Halmen überm Grund.

Schon taucht die Wüstenei
Zurück zum dunklen Schacht —
Ein Ton von Qual und Nacht
Bricht wie ein letzter Schrei.

Ihr tratet zu dem Herde
Wo alle Glut verstarb,
Licht war nur an der Erde
Vom Monde leichenfarb.

Ihr tauchtet in die Aschen
Die bleichen Finger ein
Mit Suchen, Tasten, Haschen —
Wird es noch einmal Schein!

Seht was mit Trostgebärde
Der Mond euch rät:
Tretet weg vom Herde,
Es ist worden spät.

Im selben Maße wie diese Dichtungen der tönenden Kunst sich annähern, muß eine Interpretation versagen und zur Verarmung führen. Nicht nur, daß sie von keinem Zuhörer mehr wissen, der Dichtende selbst ist nur noch das willenlose Werkzeug höherer Gewalten. Durch ihn hindurch bahnen sich metaphysische Erleb-

nisse den Weg, die jenseits aller Erscheinung und Individuation liegen und kaum noch im Bilde kündbar sind.

Was bedeutet nun aber das Phänomen dieser Gedichte, die äußerste Annäherung an die Musik, für Georges Entwicklung, welche Stellung nimmt das Jahr der Seele unter seinen Büchern ein? Wir sahen ihn mit ihm in eine dritte Phase eintreten. Nach der Periode jugendlich-unbestimmten ideellen Drängens hatte er die Vergangenheit durchlaufen und stand nun wieder vor der Wirklichkeit seiner eigenen Zeit. Sollte die individuelle Auflösung des Jahres der Seele in Wahrheit die Auseinandersetzung Georges mit seiner Zeit bedeuten?

Es ist nicht zufällig, daß der Dichter, den man am öftesten mit George zusammen zu nennen pflegt, Hugo von Hofmannstal, gerade dem Jahr der Seele in seinen «Prosaischen Schriften» eine Betrachtung gewidmet hat. Wie sehr sie auch im Grund ihres Wesens verschieden sind — eine Gegensätzlichkeit, die sich neuerdings offen aussprach —, den Wegpunkt, der für George mit dem Jahr der Seele bezeichnet ist, haben sie gemein. Hier kreuzt sich ihre Bahn, oder richtiger: hier führt Georges Weg durch das Bereich Hofmannstals. Denn man wird bei diesem Dichter nicht wie bei George von einer Entwicklung reden dürfen, wird zwischen dem Ein-

akter «Gestern» des Frühvollendeten und der «Christina» nur einen Grad- keinen Artunterschied spüren können. So mag von Hofmannstals Aufsatz «Der Dichter und diese Zeit» ein klärendes Licht auf diese Wegstrecke Georgescher Dichtung fallen.

Von der Charakterisierung der Zeit geht Hofmannstal aus. «Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist. Es fehlt in unserer Zeit den repräsentativen Dingen an Geist, und den geistigen an Relief. — Das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.» Und nun in dieser Zeit der Unbestimmtheit und des Gleitenden der Dichter: «Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-genießen ist der ganze Inhalt seines Lebens. Ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. Er sieht und fühlt. — Er kann

nichts auslassen. — Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen.» Damit war an die empfindichste Schwäche der Zeitdichtung gerührt. Glichen die Kräfte der Zeit in den Werken ihrer Dichter sich wirklich aus? Und Hofmannstal, ohne dieser Frage auszuweichen, stellt sie vielmehr mit solcher Schärfe, daß man meinen möchte, er habe Antwort und Lösung schon bereit. «Das Dichterische in allen diesen Versuchen fühlen Sie wohl, aber wie, fragen Sie sich, wäre damit schon Dichterschaft beglaubigt? — Dies fragen Sie immer lauter und fühlen sich gewaltsam herausgefordert «auf die dürftige Geburt der Zeit den Maßstab des Unbedingten anzuwenden» und von denen, die die Dichter ihrer Zeit sein möchten, die höchste, die einzig unerläßliche dichterische Leistung zu verlangen, die Synthese des Inhaltes der Zeit.» Dann läßt Hofmannstal unter diesen Gesichtspunkten nochmals die Dichter dieser Zeit erscheinen: «Die unaufhörlich in den Elementen der Zeit untertauchen und sich niemals über die Elemente zu erheben scheinen. Deren ewige Hingabe an den Stoff (und es macht so wenig Unterschied, ob es sich um den Stoff der äußeren Welt, oder der inneren handelt) etwas ausdrückt wie ein Verzichten auf Synthese, ein Sich-Entziehen, eine unwürdige und unbegreifliche Resig-

nation.» Und welche Antwort weiß Hofmannstal auf alle diese selbsterhobenen nur zu berechtigten Einwürfe? «Diesem Tun ist keine Formel zu finden, aber es steht unter dem Befehle der Notwendigkeit.» Hier fragen wir denn unwillkürlich: ist dem wirklich so? Hofmannstals außerordentliche Kunst der Rede hat zu einem Ziel geführt, dessen Konsequenzen aufschrecken und die Voraussetzungen nachprüfen lassen, unter denen es zu solchem Schlusse kam. Er gibt eine so eindringliche Beschreibung des Dichters, der zu gar keiner Synthese, geschweige zu der des Zeitinhaltes kommt. Er nennt ihn den «Zuseher», dessen ganzer Lebensinhalt im «Leidend Genießen» bestehe, er nennt ihn an anderer Stelle «den Seismographen, den jedes Beben in Vibrationen versetzt», er ist ihm ein «Taubenschlag», eine «leere Bühne» auf der sich Reize abspielen. In all diesen Vergleichen ist im Grunde immer nur das Eine gesagt: Hofmannstal löscht in seiner Charakteristik des Dichters jede Spur von einer eigenen Mitte her schaffender Aktivität. Nur aufnehmend, nur sich hingebend, läßt dieser Dichter den Zug der Dinge und des Geschehens durch sich hindurch gehen, ohne den leisesten Willen sie vom eigenen Ich aus als Bausteine zu nutzen, einer Zielsetzung unterzuordnen. Das Ich wird ausgelöscht um die Dinge reden zu lassen, die alle gleiches Recht, gleichen Zugang haben. «Er

kann nichts auslassen.» Aber gerade damit wird die Synthese unmöglich, kommt das Schaffen, zumeist das künstlerische, um seinen Sinn. Hofmannstal preist die Passivität, die Entpersönlichung, das Wesen der Synthese aber bedingt Aktivität und Persönlichkeit. Nur wer Distanz hält, wählt, sondert, kommt zur Einheit, und diese Eigenschaften wurden für den Dichter dieser Zeit abgelehnt. Hofmannstal kommt zu einer Kunst als E i n d r u c k, während alle Kunst, die sich nicht ihres eigensten Wertes begibt, A u s d r u c k ist. Hofmannstal schaltet das Wollen aus, macht den Dichter zu einem bloßen Durchgangspunkt des Geschehens. Nur indem er das Ich in keinem Sinn als Anfangs- oder Mittelpunkt setzte, konnte er das Wesen der Zeit als vieldeutig und unbestimmt bezeichnen. Denn wie sehr dies auch zutreffen mag, das Vieldeutige wird eindeutig, das Unbestimmte bestimmt in dem Augenblick, wo der Einzelne von einem festen Standpunkt aus sich eindeutig entscheidet, wo von einem festen persönlichen Zentrum aus sich die Dinge dem innern Blickfeld in ganz bestimmten Distanzen anordnen. Hofmannstal, der das Ich auslöscht, der allen Dingen gleichen Zutritt zu sich gewährt, begibt sich damit der Möglichkeit, überhaupt noch Distanzen und Unterschiede zu sehen. Wohin dies führt, zeigt eine Stelle des «Briefes» in den

Prosaischen Schriften grotesk und eindringlich. Da hat ein englischer Lord den Ratten in den Milchkellern eines seiner Meierhöfe ausgiebig Gift streuen lassen. Ohne weiter an die Sache zu denken, reitet er des Abends aus, und auf diesem einsamen Spazierritt kommt ihm plötzlich mit wahnwitziger Deutlichkeit das Bild dieses Kellers, «erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. — Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte ... Wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.»

Das Gesetz «keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren» führte dazu, eine sterbende Ratte und die erstarrende Niobe ohne jede Distanzierung das gleiche innere Erlebnis auslösen zu lassen.

So ist das Wesen der Hofmannstalschen Dichtung in einer feinsten Sensibilität und Sensitivität gegründet, die zugleich völlige Passivität bedeutet. Ein Auslöschen des persönlichen Ichs, ein willenloses Schwingen der Seele in der Unendlichkeit der Welt. Ward dies als Wesenseigentümlichkeit des Jahres der Seele aufgezeigt, so ist nun auch Hofmannstals gesamte Dichtung von jener Schön-

heit, die unter Georges Büchern vornehmlich diesem einen eignet: sinnliche Klangpracht und Tonfülle der Sprache, die die Dinge mit neuen Glänzen umkleidet und zugleich ins Unirdische rückt. Bei aller äußeren Gleichheit aber bleibt der Unterschied bestehen, der durch die Verschiedenheit der innern Natur Hofmannstals und Georges bedingt ist. Die Voraussetzungen des Jahres der Seele sind andere, wie die von Hofmannstals Dichtungen. Hofmannstal charakterisiert den Dichter und diese Zeit und fügt ruhig hinzu «diesem Tun ist keine Formel zu finden, es steht unter dem Befehl der Notwendigkeit». Ruhig schickt er sich in das Unabänderliche. Aber was bei Hofmannstal resigniert-lächelndes Bekenntnis, ist bei George schmerzvolles Erleiden. Seiner Natur ist nicht gegeben, sich bei dieser scheinbaren Notwendigkeit zu beruhigen. Seinem unaufhaltsamen Vorwärtsdrängen, seinem Streben zu persönlicher Einheit und Vollendung wird bloße Entwicklungsstufe, was Hofmannstal unabänderliche Notwendigkeit scheint: der Verzicht auf Synthese. Zur ruhigen Gleichmäßigkeit von Hofmannstals Schaffen, der seine Werke stets mit demselben seelischen Gehalt füllt, steht Georges ruheloses Suchen in scharfem Gegensatz. Wir sahen ihn die verschiedensten Wege einschlagen, zu einer Einheit von Welt und Ich zu gelangen, die einzelnen Werke waren eben so

viele Versuche gewesen, sich selbst zu finden und auszuweiten, in Aneignung und Umformung sein notwendiges Verhältnis zu Vor- und Umwelt zu ergründen. Immer weiter hatte George sich dabei von seinem Anfang entfernt, das Bewußtsein seiner «Aufgabe» und «Sendung» war hinter den Kämpfen mit dem eigenen Selbst zurückgetreten, ja diese waren so vorherrschend geworden, daß eine Lösung nur durch einen Verzicht auf persönliche Stellungnahme herbeigeführt werden zu können schien. Mit dem Jahr der Seele waren alle Möglichkeiten durchlaufen. Es gab für George nur noch zwei Wege: entweder müde zurückzusinken oder mit einem richtenden Blick über alle durchmessenen Wegstrecken sich aus der großen Zahl möglicher Entschließungen zu seiner persönlichen Wahrheit durch endgültige Beschränkung auf das Ihm-Gemäße durchzuringen. George schlägt im «Teppich des Lebens» den zweiten Weg ein.

WAS dieses Werk in so scharfen Gegensatz zu den früheren Büchern stellt, ist folgendes: bisher bewegte sich George im Reich der Wünsche, Hoffnungen und Möglichkeiten, im

Teppich des Lebens gibt es nur noch Notwendigkeiten; bisher verliefen die großen Linien seiner Entwicklung in typischen Bahnen, gestaltete George typische Lebensstufen, wobei das Einzelne der Ausführung hinter der Eindeutigkeit des Gesamtgehaltes zurücktrat. Nun wird das Einzelne als solches bedeutsam. Ueberall sehen wir George vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Vieldeutigen zum Eindeutigen, von bloßen Möglichkeiten sich zu seiner Wirklichkeit entscheiden.

Und leidest du am Zagemut der Väter
Daß der Gestalten wechselnd buntes Schwirren
Und ihre Ueberfülle dich verirren:
Vernichtet dich die Weltenzahl im Aether:

So komm zur Stätte, wo wir uns verbünden!
In meinem Hain der Weihe hallt es brausend:
Sind auch der Dinge Formen abertausend
Ist dir nur Eine — Meine — sie zu künden.

Der Teppich des Lebens, eine Selbstbesinnung und Selbstgewinnung, bildet den Gegenpol des Jahres der Seele. Im «Jahr» — der schwersten Krise die Georges Schaffen erlebte — ein steigendes Streben nach Entpersönlichung, im «Teppich» eine ausgeprägte, fest bestimmte Subjektivität, die selbstherrlich mißt und wertet. Darum ist dies Werk auch nur scheinbar epischer Natur, wie die Hirten und Preisgedichte, die Sagen und Sänge, wo der Dichter sich von den Zeiten tragen ließ, sein Ich nach den Zeiten einstellt, während hier die Zeiten nach dem Ich orientiert werden, alles den Stempel persönlicher Entschließung trägt.

Georges Buch zerfällt in drei Teile: Das Vorspiel, den Teppich des Lebens, die Lieder von Traum und Tod. Strengste Regelmäßigkeit spricht schon aus der Symmetrie des architektonischen Gefüges von dreimal vierundzwanzig Gedichten, die sämtlich vier Strophen zu vier Zeilen enthalten. Im Vorspiel ist diese Symmetrie noch durch die Einheit des Versmaßes verstärkt: mit einer Ausnahme wallt das Ganze in breiten fünffüßigen Jamben dahin, und hebt so ganz geschlossen sich gegen die reicheren und wechselnden Rhythmen des Teppichs und der Lieder ab. Auch inhaltlich ersteht ein Gegensatz. Im Teppich setzt George sich mit Vor- und Umwelt, im Vorspiel mit sich selbst auseinander. Wieder, wie in den früheren Werken handelt es sich um dem primären Fühlen entrückte Schau und Selbstschau, doch im Gegensatz zu den Schlußgedichten bisheriger Zyklen steht nun das Bestreben, die Triebkräfte eigenen und fremden Wesens in ihrer Unveränderlichkeit gegenüber dem weiteren Bereich seelischen Lebens zu erfassen, einheitlich und bestimmend im Mittelpunkt.

In Rede und Widerrede zwischen Dichter und «Engel» baut sich das Vorspiel auf, und in dieser symbolischen Gegenüberstellung kommt der Streit zum Austrag, den die Selbstgerechtigkeit Georges vor dem Tribunal des eigenen Innern verhandelt, der Streit zwischen empirischem und metaphy-

sischem Ich, seinen Wünschen, Stimmungen, Schicksalen, Leidenschaften und seiner von Einflüssen seelischer Natur und der ganzen äußeren Wirklichkeit unabhängigen ihm eingeborenen und unveränderlichen Art und Auswirkung. Wir denken bei dieser Gegenüberstellung von Engel und Dichter zurück an den Anfang der Hymnen mit seinem Gegensatz von Herrin und Dichter, an den Anfang des Jahres der Seele mit seinem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit und empfinden den Unterschied dieser neuen Einkleidung in der Intensität, mit der George sich hier objektiviert, in dem allbeherrschenden Pathos, mit dem er sich nun wieder als «gesendet», als mit einer Aufgabe betraut erfaßt. Nähert sich die Sprache des Vorspiels dem Biblisch-Religiösen, greift sie an einigen Stellen zu direkten biblischen Vergleichen, so verstärkt die äußere Symmetrie den Eindruck des Zelebralen, wie in liturgischen, fest und unverbrüchlich gefügten Formen alle treibende Kraft im Innern gebunden bleibt oder in einer einzigen Richtung drängt.

Die religiöse Einkleidung des Teppichvorspiels ist bedeutsam für Georges Entwicklung, sie bildet die Vorstufe zum «Maximin» des «Siebenten Ringes» und liegt in der inneren Stimmung der Sagen und Sänge vorgebildet. Dabei wird — und deutlicher noch im Teppich — eine bestimmte Anordnung der Gedichte zu einer Art innerer

Handlung wahrnehmbar, die sich über das bloße Aneinanderreihen erhebt. In einer ersten Phase naht der Engel dem Dichter als Sendbote des Lebens, dem er sich durch Selbstvernichtung entziehen wollte; aber nicht mit der Gewährung jugendlicher Wünsche, «die sich unentwirrbar streiten», sondern mit dem Gebot weiser, selbstgenügsamer Beschränkung.

In meinem Leben rannen schlimme Tage
Und manche Töne hallten rauh und schrill.
Nun hält ein guter Geist die rechte Wage
Nun tu ich alles was der Engel will.

Durch alle erneuten Fährlichkeiten und Versuchungen, auch das Fremde und Ferne in den eigenen Bannkreis zu ziehen, tönt ihm immer wieder die mahnende Stimme:

Ich bin Freund und Führer dir und Ferge.
Nicht mehr mit-zu-streiten ziemt dir nun
Auch nicht mit den Weisen, hoch vom Berge
Sollst du schaun wie sie im Tale tun.

Doch dieser Beschränkung auf die eigene Persönlichkeit, um der Zufälligkeit äußerer Einflüsse sich zu entziehn, ist als Endziel nicht mehr die harmonische Ausbildung und Ausgleichung der persönlichen Kräfte gesetzt, vielmehr wird diese zum Mittel, die Sendung zu erfüllen. Die Belehrung und Erziehung durch den Engel geschieht nicht um ihrer selbst willen, sondern der Dichter soll künden, und wird damit im Verlauf des Vorspiels vom Schüler zum Gefährten des Engels, schließ-

lich zum Seher, zum Vermittler zwischen Göttlichem und Menge. So tritt an Stelle des ersten Gegensatzpaares von Dichter und Engel das zweite von Prophet und Volk. Dies ist der Verlauf: je mehr George den oben bezeichneten Gegensatz zwischen seiner engeren und weiteren Subjektssphäre durch ein immer stärkeres Eins- und Einigwerden weichen fühlt, desto stärker bildet sich ihm ein neuer Gegensatz der nun gefestigten persönlichen Welt mit der übrigen Wirklichkeit heraus. Je eigenwilliger und ausgeprägter seine Eigenwelt ist, je weiter ihr Abstand von der Alltäglichkeit der geltenden Normen, desto schärfer muß der Gegensatz zur Umwelt sich fühlbar machen und zum dichterischen Ausdruck gelangen. So bringt die Bildersprache des Vorspiels schließlich die typischen Begleiterscheinungen des Propheten, die Jünger und das höhnende Volk. «Die Jünger lieben, doch sind schwach und feig.» — «Dein Geist begreift es heut nicht, welche Sternenmeilen vom Ort dich trennen wo die Menschen weilen». Die höchsten Namen — Pindar, Shakespeare, Petrarca, Dante — haben die erhabene Einsamkeit dessen zu feiern, der nach langem Irren sich nun gefunden hat und unverlierlich zu besitzen glaubt.

So sind dir Trost und Beispiel höchste Meister,
Die attischen, die reinsten Gottesdiener,
Der Nebel-Inseln finstrer Fürst der Geister,
Valclusas Siedler und der Florentiner.

Immer feierlicher wallen gegen das Ende des Vorspiels die Strophen dahin. Wohl ist über das Ganze eine kühle Geistigkeit gebreitet, und damit der vielfache Glanz und die Wärme, die das Jahr der Seele auszeichnen, diesen Gedichten fern. Aber die Sprache ist noch vollklingender geworden, und die klareren Farben einen sich der architektonischen Strenge des Aufbaus. Mit der ganzen inneren Gehaltenheit seiner sprachbildnerischen Kraft erhebt George das Schicksal notwendiger Einsamkeit ins Reich religiöser Feier

Solang noch Farbenrauch den Berg verklärte,
Fand ich auf meinem Zuge leicht die Fährte
Und manche Stimme kannt ich im Geheg,
Nun ist es stumm auf grauem Abendsteg.

Nun schreitet niemand, der für kurze Strecke
Desselben Ganges in mir Hoffnung wecke,
Mit noch so kleinem Troste mir Begehr,
So ganz im Dunkel wallt kein Wandrer mehr.

Und mit des Endes Ton — dem Lied der Grille —
Geht auch Erinnerung sterben in der Stille.
Ein fahler Dunst um kalte Wälder braut
Verwischt die Pfade ohne Licht und Laut.

Ein Grabesodem steigt aus feuchtem Bühle
Wo alle schlummern müssen, doch ich fühle
Dein Wehen noch, das wieder Glut entfacht
Und deine Liebe, die noch wacht.

Das Pathos des Vorspiels steigert sich zu letztmöglichster Höhe, wenn das Schlußgedicht, in Plural majestatis großartig einsetzend, noch einmal im Bild die durchlaufenen Lebensstufen vor-

überführt und bis ans Lebensende vorausschauend als einzig dauernden Besitz preist, sich mit sich selbst eins zu wissen.

Kein Freund war nahe mehr, sie alle gingen.
Nur Er, der niemals wankte, blieb und wachte.

Des Endes schwere Scheideblicke lindernd
So stand am Lager fest und hoch: der Engel.

Dem Vorspiel folgt der Teppich des Lebens. In einer mannigfach verschlungenen, mit vielfachen inneren Bezügen durchwebten Komposition von 24 Gedichten werden die Mächte, treibenden Kräfte und Entwicklungslinien des gesamten Weltverlaufes von dem nun fest bestimmten persönlichen Zentrum aus erfaßt und symbolisch gestaltet. Es mag zuerst scheinen, als ständen die einzelnen Gedichte insichruhend in gar keinem inneren Bezug, doch dem näheren Zusehen ergiebt sich das Einzelne auch als Glied einer Kette und im Gefüge des Ganzen an seiner bestimmten und notwendigen Stelle. Das Anfangsgedicht «Der Teppich» versinnbildlicht die Absicht Georges und weist zugleich die Richtlinie des Verständnisses:

Hier schlingen Menschen mit Gewächsen, Tieren
Sich fremd zum Bund, umrahmt von seidner Franze.

Und keiner ahnt das Rätsel der Verstrickten . . .
Da eines Abends wird das Werk lebendig.

Die Lösung jedoch, über die der Betrachter lange sann,

Sie ist nach Willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne Stunde: ist kein Schatz der Gilde.
Sie wird den Vielen nie und nie durch Rede.
Sie wird den Seltenen selten im Gebilde.

Selbst wenn man gegen den deutlich ausgesprochenen Willen des Dichters seine Gebilde in Rede wandeln, den Teppich des Lebens ins Einzelne zerlegen und ausdeuten wollte, müßte dieser Versuch scheitern, weil hier kein Ding nur um seiner selbst willen ist, sondern im außerordentlichsten Sinn bedeutet, als Symbol voll ist jener geheimen Bezüge, die ganz auszuschöpfen keiner Betrachtung gelingt. So mögen nur einige allgemeine Richtlinien herausgehoben werden.

Der Teppich nimmt seinen Anfang mit der «Urlandschaft» und endet mit dem Gedicht «Jean Paul». Dort «schlingen Menschen mit Gewächsen, Tieren» sich zu einem Bund friedlicher, unbewußter Lebenseinheit zusammen. Hier der Gegenpol: der Mensch hat sich aus dem von der Natur gegebenen Zusammenhang gelöst, indem er sich seiner bewußt ward, zugleich aber in seinem höchsten Typus als Künstler durch die ihm innewohnende schöpferische Kraft eine neue Einheit von sich aus geformt. So folgt der Bilderzug des Teppichs dem Ringen des Menschen mit den gestaltlos-waltenden, naturhaften Mächten und Kräften des Seins von der religiös-mythischen oder sagenhaften Verdichtung früher Zeiten bis

zum umfassenden Sieg des Künstlers über das formlos-flutende Leben im persönlichen Werk.

Fast unmerklich birgt sich hinter der Farbenpracht und Geschlossenheit der einzelnen Gedichte ihr innerer Sinn, der sie zu Teilen des Ganzen macht und sich leichter gefühlsmäßig fassen als begrifflich festlegen läßt. Und doch stellt dieses Denkbare, wenn es erst einmal als treibende Kraft des Werkes erkannt ist, sich im Gegensatz zum gesamten früheren Schaffen Georges auch als beherrschendes Zentrum der einzelnen Gedichte heraus: sie sind alle von einem motivischen Kern aus gestaltet, bergen alle eine «Idee».

Hier werden neue Inhalte der Teppichbilder sichtbar, doch ohne zu begrifflicher Klarheit zu führen, denn «Teil um Teil ist wirr und gegenwendig». Die Gedichte ordnen sich etwa zu Gegensatzpaaren und bilden kleine Untereinheiten. Die Reihe: «Herzensdame», «Die Maske», «Die Verrufung», «Der Täter» konfrontiert einmal die typische Unterschiedlichkeit der Geschlechter in der einseitigen Heraushebung des Gefühls- und Willensmäßigen als beherrschende seelische Macht. Sodann, wenn die beiden ersten Gedichte als Gegensatzpaar gefaßt werden, steht ein Bild mittelalterlich-frommen Wunderglaubens, bei dem alles Gefühlsleben sich im Geistigen auswirkt, gegen ein anderes, das das zügellose

Walten sinnlicher Leidenschaft von dem historischen Hintergrund des vorrevolutionären Frankreichs abhebt. Dem entspricht dann das zweite Paar, das dem jähen Tatendrang jugendlich starker Zeiten die schwächliche Bedachtsamkeit modernen Tätertums anreiht. — So gehen durch den ganzen Teppich verbindende Fäden, die mannigfache Verwandtschaften und Gegensätze bald klar erkennen lassen, bald von anderen gekreuzt sich in vielfacher Wirrnis verlieren.

Nachdem der Gedankenkreis, dem die einzelnen Bilder in klarer Begrenztheit entsteigen, vom Allgemeinen zum Individuellen und vom gegebenen Leben zur geformten Kunst geführt hat, schließen die sieben «Standbilder» den ganzen Verlauf nocheinmal in Symbolen zusammen. Im ersten und zweiten Standbild wird die Versichtbarung der treibenden Kräfte bestimmter Zeitalter gefeiert, die George in den Hirten- und Preisgedichten und den Sagen und Sängen gestaltet hatte: Griechentum und christliches Mittelalter. An Stelle der allverbindenden Formen, die diese Kulturen ausprägten, die Gesamtheit durchdringend und von ihr durchdrungen, tritt im dritten und vierten Gedicht der innere Zwang des Einzelmenschen neuerer Zeit, der von sich aus sein unbestimmt-gährendes Drängen an der Wirklichkeit beschränkt und zum

persönlichen Werk gestaltet. Und noch einmal bedient sich George hier des die Hymnen beherrschenden Symboles der «Herrin». Im fünften und sechsten Standbild treten dann — unter Ausscheidung von Handeln und Tat — die Grundformen, in denen alle geistige Schöpferkraft sich auswirkt, Schauen und Gestalten treten in Verkündigung und Werk sich gleichbedeutsam gegenüber.

Wie nun die alten religiösen Formen, in denen der zur Gestaltung der höheren Wirklichkeit strebende Drang sich sonst auslöste, durch die zunehmende Rationalisierung und Verselbständigung des Einzelmenschen einer allmählichen Zersetzung entgegengehen, wird das künstlerische Werk über die religiöse Verkündigung hinaus für diese Zeit zur alleinigen Botin des Metaphysischen. Nur dem Künstler ist noch gegeben, dem metaphysischen Bedürfnis der Zeit, das in ihm am stärksten drängt, Gestalt und Stimme zu verleihen. Indem er sein Inneres im Werk sichtbar macht und jedem die Möglichkeit gibt, sich selbst in ihm zu erleben, sich selbst in ihm gestaltet zu finden, ist zugleich die Möglichkeit neuen Zusammenschlusses von Glauben und Sein einer größeren Gemeinschaft verbürgt, und die Kunst rückt allumfassend sich weitend und wandelnd ins Reich religiöser Bedeutsamkeit auf. (VII. Standbild.)

Innere und äußere Wandlungen der Georgeschen Dichtung sind im Erleben dieser Erkenntnis gegründet: die religiöse Einkleidung des Teppichvorspiels, das immer gemessenere Schreiten der Rhythmen, die Gebärde äußerster Herablassung, mit der George nunmehr seine Schöpfungen darbietet. Während das Jahr der Seele, vor allem die Traurigen Tänze von keinem Zuhörer wußten, ist die Voraussetzung des Teppichs und seines Vorspiels eine unsichtbare Gemeinde, der George seine priesterliche Heiligung spendet. Damit ist verbunden ein fortschreitender Sieg des Gehaltes über die Form. Nicht als ob diese der früheren Vollendung entbehrte: George hat erst in der feierlichen Getragenheit der Teppichstrophen die ihm angemessenste Form gefunden. Vielmehr ist der Sieg des Gehaltes im Wesen dieser Dichtung begründet. George wollte und hatte in ihr sich selbst erobert, war von bloßen Wünschen und Möglichkeiten zu seiner Notwendigkeit und Wirklichkeit gelangt. Der Teppich des Lebens ist ein Bekenntnis. Wie aber war es zur dichterischen Gestaltung gekommen? Der typische Unterschied dieses Werkes zu allen früheren Büchern läßt den Gedanken einer inneren Wandlung in Georges Dichtung, die über den bloß inhaltlichen und formellen Gegensatz hinaus auf den inneren Gestaltungsprozeß deutet, sich unwillkürlich aufdrängen. Es entsteht die Frage, welcher Art ist

das Bild des Lebens, das George gibt? Der Teppich zeigt die Mächte des Lebens, die Kräfte des Menschen über alle empirische Zufälligkeit hinaus in historischer oder rein menschlicher Bedeutung und Form. Hat George damit nun in Gedichten wie die «Verrufung» oder «Der Jünger» — um nur vom Vollkommensten zu sprechen — Typen geschaffen? Sind diese Gedichte entstanden, indem aus der ganzen Breite des Lebens, der bunten Fülle des Menschlichen eine ideale Norm herausentwickelt wurde, oder personifizierte George eindeutige Leidenschaften, gestaltete er im ersten das Gefühl zügellosen Hasses, im zweiten das willenloser Hingabe?

Der Jünger.

Ihr sprecht von Wonnen, die ich nicht begehre
In mir die Liebe schlägt für meinen Herrn
Ihn kennt allein die süße, ich die hehre,
Ich lebe meinem hehren Herrn.

Mehr als zu jedem Werke eurer Gilde
Bin ich geschickt zum Werke meines Herrn
Da werd ich gelten, denn mein Herr ist milde
Ich diene meinem milden Herrn.

Ich weiß in dunkle Lande führt die Reise
Wo viele starben, doch mit meinem Herrn
Trotz ich Gefahren, denn mein Herr ist weise
Ich traue meinem weisen Herrn.

Und wenn er allen Lohnes mich entblößte:
Mein Lohn ist in den Blicken meines Herrn.
Sind andre reicher: ist mein Herr der größte
Ich folge meinem größten Herrn.

Wie außerordentlich dies Gedicht immer sein mag, einen Typus hat George nicht gestaltet. Es fehlen die Züge des Besonderen und Einmaligen, darin, wie vorbildlich bedeutsam und allverbindend es immer sein mag, das Allgemeine sich allein verendlichen und realisieren kann, das Leben erst zum Leben, der Mensch erst zum Menschen wird. Vielmehr handelt es sich um die Personifizierung des eindeutigen gedachten Gefühls willenloser Hingabe und damit um die dichterische Verkörperung einer Idee.

Erinnern wir uns kurz der psychologischen Grundtatsachen des künstlerischen Schaffensprozesses, daß die Phantasie, das Mittel der Gestaltung, gespeist und bestimmt wird durch die Seelenkräfte, auf deren Zustand wiederum die Erlebnisse innerer und äußerer Art wirken. Wie sehr auch George in seinen früheren Büchern «fühlend über dem Gefühl» stand, so war seine Dichtung doch aus dem Gefühlsgrund heraufgewachsen, war seine Phantasie vom Gefühl bestimmt gewesen, wenn er die seelische Haltung bestimmter Lebensabschnitte in seinen ersten Zyklen gestaltete.

Im Teppich dagegen wird an Stelle des einheitlich-umfassenden Gefühls der teilhaft-betrachtende Geist zum Phantasiebeherrschenden. Nun steht George d e n k e n d über dem Gefühl. Und damit vollzieht sich eine Verschiebung der seine

Dichtung bestimmenden Grundkräfte. Nur durch sie wurde die innere Einheit bewirkt.

Wohl sind im Teppich die lebenbestimmenden Mächte und Kräfte aufgezeigt, aber statt sie aus der bunten Mannigfaltigkeit und sinnlichen Fülle der Welt herauszuentwickeln, entwickelt sie George von der Idee her in das Leben und die Welt hinein. So kommt er nicht zu einer Gestaltung von Leben und Menschen, sondern zu einer Gestaltung von Mächten des Lebens, Kräften der Menschen, und so besitzt die Teppich-Dichtung wohl innere Wahrheit, insofern Mächte des Lebens und menschliche Kräfte als gedankenmäßiges Erlebnis eine vollendete Gestaltung erfuhren, ohne daß diese Mächte jedoch als Lebenschilderung wahr, diese Kräfte als Menschen wirklich und leibhaft wären. Dazu hätte George vom Erlebnis des Einzelnen ausgehen müssen, und es ist eben mit Art und Wachstum dieses Geistes unlöslich verknüpft, daß er den unerträglich gewordenen Zwiespalt von Welt und Ich, Wirklichkeit und Ideal nicht anders zu lösen vermochte, als durch eine Ausschaltung des gefühlsmäßigen intuitiven Erfassens, durch eine Entkörperlichung von Welt und Wirklichkeit mittels der Idee, die «was nur gesondert ein Leben hat, in eine tötende Allgemeinheit zusammenreißt» (Gœthe).

So sind denn auch die «Lieder von Traum

und Tod», obwohl sie im Vergleich zum Teppich größere Gefühlsnähe haben und George nicht in der Vergeistigung des Vorspiels, sondern in der Wirklichkeit verbundenen Einzelsituationen zeigen, im Grunde reflektierend und kühl. Wieder kündet den Sieg des Gehaltes über die Form, daß nun an Stelle einer künstlerischen Gesamtkomposition schon die lose Aneinanderreihung von stofflich und inhaltlich verschiedenen Liedern tritt. Während das Jahr der Seele in seiner Vorrede die Erkundung bestimmter Personen und Oertlichkeiten, die die Dichtung veranlaßt hätten, ausdrücklich ablehnte und in den an Personen gerichteten Gedichten nur die Namenschiffern gegeben hatte, werden die Lieder von Traum und Tod an bestimmte Personen gerichtet, weisen auf den äußeren Anlaß ihrer Entstehung, auf das Einzelne um des Einzelnen willen ausdrücklich hin.

Auch in diesem dritten Teil des Buches lebt stetig das Bewußtsein der «Aufgabe», doch setzt sie sich, bezeichnend für die Wandlung die im Teppich vorging, in scharfen Gegensatz zu der dunklen Gewalt, die mit der körperlichen Gebundenheit alles naturhaften Lebens unlöslich verknüpft ist. «Ich haßte die vergeblich dunklen Bahnen.» — Und doch dauert die innere Unruhe fort:

Dies Pochen sagt uns was wir ließen,
Das an der leeren Stätte quillt
Wo unsre Freude scheidend winkte. —
Wie wir, zu bannen wohl gewillt,

— Weil um die Sucht so kleinen Zieles
Die ernste Tat uns fragt und schilt —
Doch diesem Pochen nicht gebieten
Das erst die Wehmut langsam stillt!

Die Einheit, die George erworben, mußte als bloße Einheit des Willens, die über alle sinnlichen Ansprüche sich hinweggesetzt hatte, notwendig einen neuen Zwiespalt heraufführen. So gedenken die Lieder derer «denen flitternde Hülle wohl riß, aber wie wir noch von irdischen Wünschen Genährte» sind. Diese irdischen Wünsche stellen nun stets mit störenden Ansprüchen sich der Erfüllung der «Aufgabe» entgegen, die wohl erkannt ist, aber noch im weiten liegt. Immer noch «reißt und rinnt von neuem früheres Weh,» und der Seele deucht

Daß Vieles ging, nur gleich im Wechsel blieb
Was sie ergreift, was sie noch immer sucht.

Der stete Zwiespalt von Gefühl und Reflexion wird zur treibenden Kraft von Georges Dichtung, und indem letztere sich stets dem Gefühl gegenüber als beherrschende und einigende Macht siegreich durchsetzt oder durchsetzen soll, kommt ein redendes, ethisch-betontes Pathos immer stärker zum Durchbruch, wie es später die Hauptteile des «Siebenten Ringes» von Grund aus beherrscht. Dieses Pathos, stellenweise so gemüht, daß es die Stimme eines Unterliegenden scheint («Lachende Herzen»), mildert sich in den «Tag-

und Nachtgesängen» vorübergehend zu den vollen und reinen Klängen eines von Schönheit umstrahlten ruhigen S e i n s :

Was ich tat
Was ich litt
Was ich sann
Was ich bin:

Wie ein Brand
Der verraucht
Wie ein Sang
Der verklingt.

George hat sich aus der Irrationalität des Lebens ins Reich der Geistigkeit gerettet. Aber was ihm persönliche Notwendigkeit war, mußte seiner Kunst ihre Wärme und sinnliche Fülle, ihr pulsendes Leben rauben. So steht der Teppich, wie sehr er immer in Georges Entwicklung eine Notwendigkeit bedeuten, wie sehr er immer durch die Fülle seiner Bilder, durch das feierliche Pathos seiner Rede hervorragen mag, doch hinter dem Jahre der Seele an Leuchtkraft und innerem Reichtum, an lebendiger Tiefe des Erlebnisses zurück. Und je weiter George auf diesem Weg schritt, mußte seine Dichtung aus einem Erleben der Welt ein bloßes Werten mit einem festen und überall gleichmäßig angetragenen Maßstabe werden und zu unvermeidlicher Verallgemeinerung und Verarmung führen.

SIEBEN volle Jahre nach dem Teppich des Lebens veröffentlicht George den «Siebenten Ring», der an Umfang alle früheren Bände übertreffend eine Fülle verschiedenartigster Dichtung vom kleinen, liedhaften, lyrischen Gebilde bis zur ausgebreiteten epischen Betrachtung unter Verzicht auf die bisher sorglich gehütete innere Einheit und künstlerische Anordnung in sieben, nicht streng gesonderte Abteilungen schichtet. Ohne mehr das Ganze aus einem einigenden Grundgefühl aufwachsen zu lassen oder ihm durch ein Ideengefüge auch nur eine geistige Ordnung im Sinn des Teppichs des Lebens zu verleihen, ohne sich den freiwilligen Zwang einer einheitlichen Versform aufzuerlegen, veräußerlicht George hier sein formelles Streben zum unorganischen Nebeneinander dieser sieben nach stofflichen Gesichtspunkten geordneten, wiederum von der Siebenzahl frostig beherrschten Gedichtmassen. Mehr noch als die Lieder von Traum und Tod offenbart diese Kunstlosigkeit der Einkleidung den Sieg des Gehaltes über die Form und läßt das einzelne Gedicht in seiner Isoliertheit nunmehr ganz für sich sprechen.

Der Fülle verschiedenster Rhythmen, die den Siebenten Ring in Gegensatz zur streng einheitlichen Stilisierung früherer Werke stellt, entspricht die Verschiedenartigkeit und Ungleich-

heit des Gehaltes: in bunter Vielspältigkeit tritt Bedeutsames neben flüchtige und zufällige Gaben der Stunde. Unvermittelt und völlig für sich steht im Zentrum der vierte Teil «Maximin» als letzte Ausgipfelung der Georgeschen Entwicklung, während die «Lieder» und die lyrischen und Landschaftsgedichte der Abteilungen «Traumdunkel» und «Gezeiten» in mannigfacher Anlehnung Art und Rhythmus der früheren Bücher und des Jahres der Seele wiederholend und abschwächend aufnehmen. Die «Gestalten» weiten dann das Weltbild des Teppichs, und schließlich dehnt George in den «Zeitgedichten» und «Tafeln» seinen Stoffkreis allumfassend über die jüngste Vergangenheit und Gegenwart aus.

Der Gang, den Georges Dichtung mit dem Teppich nahm, macht es von vornherein erklärlich, daß sich ihm die lyrische Form immer mehr verschließt. Je mehr sein Blick sich auf W e r t e richtet, und ein Gestalten von der Idee her das gefühlsmäßige Erleben verdrängt, kommt in seine Konzeptionen etwas Konventionelles: minnesängerisch formelhafte und typische Sprachwendungen und Bilder, Motive aus früheren Büchern kehren in den «Liedern», «Traumdunkel» und «Gezeiten» immer wieder und lassen diese Gedichte mehr gedacht als gestaltet erscheinen. Wenn George früher starke Gefühlsausbrüche mit seiner Sprachkraft in feste Formen zwang,

so wird er nun zu seinem eigenen Nachahmer, indem er diese stilstrengen Formen ohne innere Nötigung übernimmt.

Oder das Mißverhältnis von Gehalt und sprachlichem Aufgebot bringt nur Leeres und Ueberladenes hervor, ohne daß unerfreuliche Sensationen aus dem Reich der psycho-physischen Zwischenstufen die Reglosigkeit wie übersetzt klingender Verse zu beleben, die Leidenschaft von den Nerven her zu ersetzen vermöchten.

> Ob ich nun satt deiner Qual
> Mit meinen Spendungen karge?
> Zwing ich dich nieder im Sarge,
> Treib ich ins Herz dir den Pfahl?

Immer aufs neue zeigt der Siebente Ring Anlehnungen an früheres Schaffen, und stets weicht bei dieser Uebernahme der frühere Sprachglanz, führt sie zu einer Veräußerlichung der alten Formen ohne daß dem Gehalt Neues hinzugefügt würde. Die frische Lebendigkeit erstarrt zum toten Kanon, die Stilstrenge zu einer Formelsprache, die sinnliche Fülle nun gern wieder ins Unorganische oder Dekorative umsetzt:

> Nicht minder lieben wir das schöne Tal,
> Der Halme Schaukeln und den Duft der bunten
> Tupfen im morgenlichen Strahl.

Aus mannigfachen sprachlichen Symptomen wird sinnfällig offenbar, wie mit dem inneren Umschwung der Georges Dichtung bestimmenden

Kräfte sich zugleich sein Gefühl für die Grenzen des Aesthetisch- und Sprachlich-Möglichen minderte: fremdsprachliche Rede wird ins deutsche Gedicht gemengt («Franken», «Ursprünge)» ; der frühere Sprachzwang wandelt sich in Sprachvergewaltigung: «Bei der Kehr warf nochmals auf Mond dein bleiches Angesicht» ; die Phantasie entartet zu Willkür und Phantasterei («Hexenreihen»); aus dem Gestalten wird ein Reden, das Dichten der Dinge ein Dichten über die Dinge («Ursprünge»). In solchen Gedichten hat der Irrtum einer Kongruenz persönlicher und künstlerischer Wahrheit sich durchgesetzt. Sie tragen ihren Maßstab und Mittelpunkt nicht mehr in s i c h als organisch geschlossene Gebilde, sondern sind nur noch als Dichtung G e o r g e s zugänglich und wahr, d. h. teilhaft und bezüglich.

Lebt einmal der Glanz jener frühen Bücher auf, die den ganzen Bereich seines Innenlebens zum lyrischen Zyklus zusammenschlossen, so handelt es sich um Einzelschönheiten, Früchte jener seltenen Stunden, in denen George noch vom Gefühl aus gestaltet, seine Sprache sogleich fleckenlos rein wird und den Abstand zu allen falschen Stilisierungsbestrebungen doppelt fühlbar macht.

In Trauergruppen dunkle Anemonen.
Sie neigen sich, bedeckt mit Silberflocken,
Und hüllen noch mit ihren blauen Glocken
Ihr inneres Licht und ihre goldnen Kronen
Und sind wie Seelen, die im Morgengrauen

Der halb-erwachten Wünsche und im herben
Vorfrühjahrwind voll lauerndem Verderben
Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.

Doch je ferner diese Zeit lag, je mehr weicht sie unter den vielspältigen Elementen des «Siebenten Ringes», der auf alle Entwicklungsstrecken Georgescher Dichtung zurückgreift, jenen, die vom Teppich des Lebens her sich geltend machen.

George sucht auch hier «Gestalten» zu schaffen und personifiziert in Wahrheit Kräfte und Eigenschaften. Nie rundet sich vom Leben gesättigte Wirklichkeit. Die Anordnung dieser hier wie im Teppich schon aus Gegensätzen konzipierten Gedichte zu Paaren wird nun auch äußerlich sichtbar gemacht durch zusammenfassende Ueberschriften: «Der Fürst und der Minner», «Manuel und Menes», «Algabal und der Lyder». Antithetisch reißt Georges auf Extreme gestellte Natur das lebendige Ineinander menschlicher Eigenschaften zu einseitig schroffen leblosen Gegenüberstellungen auseinander. Eingekleidet in die Formen feierlichen Prunkes und religiösen Zeremoniells wird immer wieder der alte Gegensatz von König und Volk aus dem Algabal, von Führer und Menge, Priester und Gemeinde aus dem Vorspiel ausgesprochen, ohne in der Besonderheit bestimmter Verhältnisse wirksam und leibhaft zu werden. («Antichrist», «Hüter des Vorhofs», «Eid».) Nur wenn persönliches Schicksal

einfließt, wie in «König und Harfner», bricht ein innerlicherer Ton durch, und die Gestalten gewinnen ein wenig Leben.

In den «Zeitgedichten» und dem Schlußteil des Siebenten Ringes «Tafeln» zieht George zum erstenmal Verhältnisse und Menschen der äußeren Wirklichkeit in seinen Stoffkreis hinein. Mit dem feierlichen Pathos des Vorspiels werden Dante und Gœthe, Nietzsche und Bœcklin als Zeugen und Vorbilder erhöhten Menschentumes aufgerufen. Georges Sprache hat hier erreicht, was einst die «Spange» als erstrebenswertes Ziel aussprach: «Ich wollte sie aus kühlem Eisen, Und wie ein glatter, fester Streif.» Der vielfache Glanz ist einer kühlen Klarheit, aus dem Rhythmus der Strophen der letzte Rest von Unruhe gewichen, alle Fülle gibt sich nach außen als kalte Pracht, alle innere Anteilnahme als festes Urteil eines Objektiv-Wertenden. Und doch findet sich hier, bloß an einer neuen Welt ausgesprochen, das Unveräußerlich-Alte: Georges Weltbetrachtung im Sinn des Teppichs, wie sie ihm nach und nach zu einem inneren Gesetz versteinert. Was er an den Großen der Geschichte sieht, ist nie das Besondere der Persönlichkeiten, er gestaltet Dante und Gœthe, Nietzsche und Bœcklin aus der Abstraktheit seines alten Gegensatzes von Einzelnem und Menge, Führer und Volk, Priester und Gemeinde, sieht in ihnen immer nur Kräfte

wirken, vergeistigt und entkörpert darum, wo wir vom lebenformenden Künstler Anschauung und Gestalt erwarten. «Dante», «Bœcklin», «Pente Pigadia», «Die Schwestern», — all diese Gedichte machen schon in der Antithese ihrer syntaktischen Konstruktion sinnfällig, wie auch sie aus scharfen Gegensätzen, Scheidungen emporwachsen. Gewohnt die Wirklichkeit nunmehr von der Idee her zu fassen, fehlt ihm der ruhige Tatsachenblick, das liebende Umfassen alles S e i n s , das Zeichen des Künstlers ist, wird er immer mehr zum redenden Ethiker, der das Gewachsene nur noch w e r t e n d mit brüskem Nein und bedingungslosem Ja spaltet. Klarer als irgend sonst wird hier offenbar, wie Georges Dichtung (auch die «Fibel» beweist es) viel mehr der Zwang eines großen Willens als ein Müssen aus innerer Fülle ist. Nirgends kommt das ethische Pathos stärker zum Durchbruch, wird der Ton so redend und beinahe lehrend wie in den Gedichten, die George innerlich nahe stehende Menschen zum Vorbild aufhöhen: «Pente Pigadia», «Carl August». Die Gestalt eines Jugendfreundes, dem die Hymnen und eines der Lieder von Traum und Tod gewidmet waren, wird zum Symbol der oft gepriesenen Eigenschaft willenloser Hingabe und treuester Anhänglichkeit.

Mit dem verschollenen blinden Folgermut
Der dient, nach Ziel und eignem Heil nicht fragend,
Der schlicht von dannen geht sobald er fürchtet

Er tauge minder, Dank und Sold verschmäht
Und ohne Ruhm ins Dunkel untertaucht. —
Du darfst den Tadlern rufen aus den Trümmern
Was tut, wenn von den Tausend einer mehr
Mit kargem Pfunde wuchert — — — — —
— — — — wenn aufrecht bleibt im Wind
Von unsrem Stamm die unverbrochne Treue!

So wird hier, was im Teppich der «Jünger» verkörperte, vom Dichter an der Gestalt seines Freundes ausgesprochen, hatte er im Teppich ideale Normen mit freier Phantasie erschaffen, so werden hier wirkliche Menschen zu solchen verallgemeinert, und oft hat dann das Urbild mit dem daraus geformten Idealbild wenig mehr als den Namen gemein. («Leo XIII.») Stetig kreist Georges Sinnen und Trachten um dieselben Mitten. Was er im Teppich von der Vergangenheit seines Volkes erfaßte, was in der unmittelbaren Gegenwart zu finden und zu gestalten ihm bescheert war, ist ewig das Eine und Selbe: ewig lebt in ihm ein starkes Empfinden für die Gegensätze des Lebens, ewig sieht er nur sie in der bunten Fülle von Welt und Menschheit verkörpert, nie neigt sich sein liebendes Gefühl dem Einzelnen; stets treibt seine Furcht, sich an das Zufällige zu verlieren und des Großen und Bleibenden verlustig zu gehen, ihn zu einer reflektierenden Vergeistigung. Buntestes Geschehen wird zur belanglosen Erscheinungsform wirkender Mächte. Leibhafte Menschen werden zu Exponenten körperloser Kräfte. Lebendiges erstarrt

zu abstrakten Formeln. Es wird Georges aus Art und Richtung seines Lebensgefühls mit Notwendigkeit heraufwachsendes Schicksal, daß er, der den guten Willen hat weithin Neues zu wirken, doch auf einen engsten Kreis beschränkt bleiben muß. Seine Lebenseinheit, unter harten Kämpfen erworben, bleibt in ihrer Geltung auf ihn beschränkt. Und immer mehr steigt nun die Verachtung gegen diese Welt, die doch seinem Rigorismus sich weigern muß, ja die Verachtung wird seinem Selbsterhaltungstrieb zur Lebensbedingung. Immer fester hüllt George sich in den wärmenden und bergenden Mantel seiner aristokratischen Unnahbarkeit. Und sucht zugleich, die Wirklichkeit die sich ihm weigerte verächtlich beiseite schiebend, den festen Halt jenseits der gegebenen Welt. Symbol dieses tiefsten Erleidens, an die Grundwurzeln seines Schaffens rührend, ersteht die

Litanei.

Tief ist die Trauer — die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder — Herr! in dein Haus . .

Lang war die Reise, — matt sind die Glieder,
Leer sind die Schreine, — voll nur die Qual.

Durstende Zunge — darbt nach dem Weine.
Hart war gestritten, — starr ist mein Arm.

Gönne die Ruhe — schwankenden Schritten,
Hungrigem Gaume — bröckle dein Brot!

Schwach ist mein Atem — rufend dem Traume,
Hohl sind die Hände, — fiebernd der Mund . .

Leih deine Kühle, — lösche die Brände,
Tilge das Hoffen, — sende das Licht!

Gluten im Herzen — lodern noch offen,
Innerst im Grunde — wacht noch ein Schrei . .

Töte das Sehnen, — schließe die Wunde!
Nimm mir die Liebe, — gib mir dein Glück!

Alle Größe Georgescher Kunst ist in diesen Strophen versammelt. Die dunkle Tonfülle des Jahres der Seele eint sich dem getragenen Andante der Vorspielrhythmen. Trotzdem das Streben und Irren eines ganzen Lebens in diesen Versen gerinnt, sind doch die Sätze mit eherner Unerbittlichkeit wie aus Stein gefügt. Und zugleich wächst George in dem tragischen Erlebnis, das die Litanei gestaltet, über sich selbst hinaus, hat es seine von der Idee her gewonnene Einheit gesprengt; das Uebermaß des an sich selbst Leidenden erzwingt eine unmittelbare Gestaltung. Es geschieht das Seltsame, daß George, nachdem er seinen Weg mit rücksichtsloser Konsequenz zu Ende gegangen ist, nun auf einmal die subjektiven Grenzen und die historische Bedingtheit seines dichterischen Tuns gewahr wird. Stets hatte er, die Einseitigkeit des auf getreuste Lebensabschilderung gerichteten Naturalismus überwindend, fühlend über dem Gefühl gestanden und war damit — sein historisches Schicksal — in ein entgegengesetztes Extrem verfallen, das in gleicher Einseitigkeit

sich ebensowenig auf die Dauer fruchtbar erweisen und behaupten konnte: George erfährt nun an sich selbst die tiefe Berechtigung und Notwendigkeit alles unmittelbar aus dem Gefühlsgrund aufsteigenden Schaffens. Der tragischen Erkenntnis dieser Fügung blieb nur noch eins: sie als Notwendigkeit und sich selbst als Uebergang und Vorstufe eines neuen höheren Dichter- und Menschentumes zu begreifen.

Frage.

Der mehr denn Fürst sich sondernd herrischen Blickes traf
Die Brüder und ihr Werk verwies zum Kot —
Wer bist du Fremder? — Ich bin nur demütiger Sklav
Des, der da kommen wird im Morgenrot. —

Noch war der Künstler in George stark genug, um das Erlebnis das seine Einheit dauernd zu sprengen, die Grundlagen seiner Dichtung umzustürzen drohte, zum Gipfel seines gesamten Schaffens auszubauen. Stets hatte ihm die tiefe Zwiespältigkeit seines Wesens sich in Symbolen versinnlicht. Sein Werk hatte mit dem Gegensatz von «Herrin» und Dichter in den Hymnen begonnen, erreichte die Mitte im Vorspiel, das den Streit mit dem «Engel» gestaltete und gewinnt jetzt mit dem Zyklus «Maximin» seine letzte Ausweitung. Dem innersten Bedürfnis seiner Natur folgend errichtet George sich hier das Gebäude einer umfassenden Metaphysik.

Hüllt auch das Bild der schnöde Werktag heuer,
Hier trat aus Zeiten-wirrnis und -gezeter,
Das Haupt bekränzt, vortragend offne Feuer,
Der erste feierliche Zug der Beter.

Das Idealbild der Zukunft, des neuen Seins und des neuen Menschentumes, symbolisiert sich in der aus der Wirklichkeit aufgehöhten Gestalt Maximins.

In der bei den Blättern für die Kunst veröffentlichten Vorrede zu Maximin heißt es: «Wir hatten allzuviel gehört von der Weisheit, die das letzte Rätsel zu lösen wähnte . . Die unermeßliche Fracht äußerer Möglichkeiten hatte dem Gehalt nichts zugefügt . . Was uns not tat, war Einer, der von den einfachen Geschehnissen ergriffen wurde.» Und weiter: «Uns allen haftete ein Schaden an von der Fieberluft der Sümpfe, die wir durchwaten mußten. Wir waren die sieghaften Krieger des Auszuges: er war zum Herrschen erkoren. Er besaß alle unsere feinen Werkzeuge, aber er hatte sie erworben auf dem gesunden und rechtmäßigen Weg.» Nie hatte George sich von den einfachen Geschehnissen ergreifen lassen, und so ist es natürlich, wenn nach diesen Worten, die als Bekenntnis ehren, die Vorrede fortfährt: «Das ganze Getriebe unserer Gedanken und Handlungen erfuhr eine Verschiebung, seitdem dieser wahrhaft Göttliche in unsere Kreise getreten war. Die knechtende Gegenwart verlor ihr Alleinrecht, seit-

dem sie sich einer anderen Richte zu bequemen hatte. In uns kehrte die Ruhe wieder, die jeden seinen Mittelpunkt finden ließ und der Mut, die verworrenen Bürden abzuwerfen und zu versenken im einheitlichen Meer.»

Mit der metaphysischen Konzeption der Maximindichtung gewinnt Georges Schaffen eine allbeherrschende Mitte, die nunmehr jeden Vers mit gleichmäßig lösendem Lichte durchwärmt und durchdringt. Im unerschütterlichen Glauben an eine zukünftige Wirklichkeit des von ihm nur Gewollten und Geträumten findet George den Glauben an sich selbst, an die vorbereitende Kraft seines Werkes und damit seine innere Einheit wieder. Das aus Wirklichkeit und Traum gewobene Idealbild rückt in die Sphäre religiöser Bedeutsamkeit, der Schöpfer unterwirft sich dem Werk, das seine eigene Sehnsucht schuf. Das Idealbild wird zum Gott.

Dem bist du Kind, dem Freund.
Ich seh in dir den Gott,
Den schauernd ich erkannt
Dem meine Andacht gilt.

Du kamst am letzten Tag
Da ich von Harren siech
Da ich des Betens müd
Mich in die Nacht verlor:

Du an dem Strahl mir kund
Der durch mein Dunkel floß,
Am Tritte der die Saat
Sogleich erblühen ließ.

Der Komplexität von Georges Gefühl gelingt hier noch einmal die Gestaltung eines einheitlichen zyklischen Werkes. Und von der neu erworbenen Erkenntnis durchdrungen ist es gelöster und seelenvoller, bei aller Einfachheit tiefer und persönlicher als die früheren. Ungehemmt ergießt sich das Gefühl in die freien Rhythmen der «Einführung». Von Innerlichkeit durchzitterte Verse lassen die seelischen Wandlungen, die in bedeutsamer Anlehnung an vertraute Vorgänge der christlichen Heilsgeschichte gestaltet werden, zutiefst miterleben. Alle Wirklichkeit verdunkelnd nimmt die innere Vision von des Dichters Seele Besitz, wird er in dem Glück traumhafter Entrückung mit ihr eins: «Unzertrennbar sich gebäre Bild aus dir und mir im Traume.» Die Wirklichkeit verblaßt zum Schemen — das Traumbild gewinnt im «Besuch» leibhafte Gestalt. Es weitet endlich in der «Entrückung», dem Schlußstück der Dichtung, sich zum weltumfassenden All und Einen und nimmt die der individuellen Beschränkung und Wirklichkeit entfliehende Psyche liebend und für immer in sich hinein:

Ich löse mich in Tönen, kreisend, webend,
Ungründigen Danks und unbenamten Lobes
Dem großen Atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes Wehen
Im Rausch der Weihe wo inbrünstige Schreie
In Staub geworfener Beterinnen flehen. —

Ich steige über Schluchten ungeheuer,
Ich fühle wie ich über letzter Wolke

In einem Meer kristallnen Glanzes schwimme —
Ich bin ein Funke nur vom heiligen Feuer
Ich bin ein Dröhnen nur der heiligen Stimme.

Der hochgespannte Wille eines großen Dichters hat hier seine letzten Notwendigkeiten selbst heraufgeführt.

GEORGE-LITERATUR.

Das an mehr oder minder zufälligen Aufsätzen und Besprechungen [die älteste von Wolfskehl in der Allgemeinen Kunstchronik 1894, Heft 23] in Zeitschriften und Zeitungen Verstreute scheidet aus. Zu den Publikationen aus dem Kreis Georges (1—5) bilden die Ausführungen Borchardts (6—7) den Gegenpol. Das Wichtigste ist angemerkt.

1) L. Klages: Stefan George. Berlin 1902.
2) Albert Vervey, Ludwig van Deyssel: Aufsätze über George. Uebertragen von Fr. Gundolf, Berlin 1905 (A. Junker).
3) Gundolf: Der Siebente Ring («Zukunft» 1. II. 08).
4) Gundolf: Das Bild Georges («Jahrbuch für die geistige Bewegung» Bd. I).
5) *Fr. Wolters: Herrschaft und Dienst. Berlin 1909.
6) R. Borchardt: Rede über Hofmannstal. Leipzig 1905.
7) *R. Borchardt: Stefan Georges Siebenter Ring («Hesperus» Inselverlag 1909).

8) Hofmannstal: Aufsatz über die «Hirten- und Preisgedichte» in der Wiener «Zeit» (21. III. 1896).
9) * Hofmannstal: Gespräch über Gedichte. (Prosaische Schriften Bd. I. Berlin 1907).
10) * G. Simmel: Stefan George («Zukunft» 26. II. 1898).
11) * K. Breysig: Der Lyriker unsrer Tage («Zukunft» 20. und 27. I. 1900).
12) Möller-Bruck: «Stilismus» (Aus: Die moderne Literatur) 1901.
13) K. Zwymann: Das Georgesche Gedicht. Berlin 1902.
14) Bertram: Mitteilungen der lit.-hist. Gesellschaft, Bonn Februar 1906.
15) F. Dülberg: Stefan George. München 1908.

LEBENSLAUF.

Ich bin als Sohn des Steinbruchbesitzers Bernhard Wandrey am 8. Juni 1887 zu Strehlen in Schlesien geboren und besuchte das Magdalenen-Gymnasium zu Breslau, später das Realgymnasium zu Striegau, an dem ich Michaeli 1907 die Reifeprüfung bestand. Von den acht Semestern meiner Universitätszeit brachte ich die ersten fünf in Berlin zu, wesentlich mit dem Studium der deutschen Literatur. Die drei Freiburger Semester galten neben philosophischen Studien und der englischen Sprache dem selben Ziel. Ich promovierte Ende des Sommersemesters «magna cum laude».